

DE LA MVSICA THEORICA Y PRATICA DEL R. D. PEDRO CERONE DE BERGAMO,

LIBRO QVINTO.

EN EL QVAL VAN PVESTOS VNOS

Auisos muy necessarios en Cantollano :-



Declaracion de los xx. Signos , que ay en la mano ; que sirue para leer con buena orden . Cap. Primero .



Nos discipulos ay, mas desseo de conocer las cosas por menu-
do que otros, los quales queran saber que cosa sea *mano grande* *Mano gran-*
de d en vul-
gar que sea.
otra cosa no es esta mano que dizen, q vna antigua declaracion
de los Signos: y es la mejor de quantas ay para deprender de-
coro la deriuacion de las Deduciones, por ser la mas clara, y la
mas facil de entender. Començando pues en el cabo del dedo
pulgaz de la yzquierda mano diremos, que en *Gamma* *Gamma.*
ay vna letra y vna voz, *Gamma* es la letra, *ut* es la voz: este *ut* se canta por la Pro-
priedad de *Gamma*, porque es principio de la primera Deducion, assi como dezimos *ut*: *I. Deducion.*
y aduertan que la voz *ut*, siempre es principio; y assi ella no le tiene de otra parte.
En A, ay vna letra y vna voz, *A* es la letra, y *Re* es la voz: la qual se canta por *be*
que nace del *ut* de *Gamma*, assi como dezimos, *ut Re*. *En E* *mi*, ay vna letra y vna
voz, *E* es la letra, y *mi* es la voz: el *mi* se canta por *be* quadrado, porque nasce
del *ut* de *Gamma*, assi como dezimos, *ut re mi*. *En C* *fa* *ut*, ay vna letra y dos vo-
zes: *C* es la letra, *fa* y *ut* son las voces: pero a diferencia, porque el *fa* se canta por
be quadrado, y nace del *ut* de *Gamma*, assi como dezimos, *ut re mi fa*: Mas el *ut*, se can-
ta por natura, porque es principio de la segunda Deducion, assi como dezimos, *ut*. *II. Deducion.*
En D *sol* *re*, ay vna letra, y dos voces: *D* es la letra, *sol* y *re* son las dos voces: el *sol*,
se canta por *be* quadrado, porque nace del *ut* de *Gamma*, assi como dezimos, *ut re*
mi fa sol: Mas el *re*, se canta por natura, porque nace del *ut* de *C* *fa* *ut*, assi como
dezimos, *ut re*. *En E* *la* *mi*, ay vna letra y dos voces: *E* es la letra, *la* y *mi* son las vo-
zes; el *la* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *ut* de *Gamma*, assi como dezi-
mos, *ut re mi fa sol la*: Mas el *mi*, se canta por natura, porque nasce del *ut* de *C* *fa* *ut*,
assi como dezimos, *ut re mi*. *En F* *fa* *ut* ay vna letra y dos voces, *F* es la letra, *fa* y *ut*
son las voces: el *fa* se canta por natura, porq nasce del *ut* de *C* *fa* *ut*, assi como dezimos,
ut re mi fa: Mas el *ut*, se canta por *b*, porque es principio de la tercera Deducion, assi
como dezimos, *ut*. *En G* *sol* *re* *ut*, ay vna letra y tres voces. *G* es la letra, *Sol* *re* y *ut* son
las voces. El *Sol*, se canta por natura, porque nace del *ut* de *C* *fa* *ut*, assi como dezimos,
ut re mi fa sol: el *re*, se canta por *b*, porque nace del *ut* de *F* *fa* *ut*, assi como dezi-
mos, *ut re*: Mas el *ut*, se canta por *be* quadrado, porque es principio de la quarta
Deducion, assi como dezimos, *ut*. *En A* *la* *mi* *re*, ay vna letra y tres voces: *A* es la le-
tra, *la* *mi* *re* son las tres voces: el *la* se canta por natura, porque nace del *ut* de *C* *sol*
fa *ut*

5. Deducion.

6. Deducion.

7. Deducion.

Aquí las le-
tras en sin-
gillas y no du-
plicadas por
abreviar.

fa ut, así como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: el *Mi*; se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi*: Mas el *Re*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, así como dezimos, *Vt re*. En *b fa* H *mi*, ay vna letra y dos voces, *b* H es la letra (señalada con diuersos caracteres para la diuision del tono) *Fa* y *Mi* son las voces. El *Fa* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa*: Mas el *Mi*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi*. En *c sol fa ut*, ay vna letra y tres voces; *C* es la letra; *sol fa y ut*, son las voces. El *Sol* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol*: el *Fa* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa*: Mas el *Vt*, se canta por natura, porque es principio de la quinta Deducion, así como dezimos, *Vt*: En *d la sol re*, ay vna letra y tres voces; *d*, es la letra, *la sol y re* son las voces. El *La*, se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: el *Sol* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol*; Mas el *Re*, se canta por natura, y procede del *Vt de C sol fa ut*, así como dezimos, *Vt re*. En *e la mi*, ay vna letra y dos voces; *e*, es la letra, *La y mi* son las voces. El *La*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, diziendo; *Vt re mi fa sol la*; y el *Mi* se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi*. En *ffa ut*, ay vna letra y dos voces; *f*, es la letra, *Fa y ut* son las voces. El *fa* se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, así como dezimos *Vt re mi fa*: Mas el *Vt* se canta por *b*, porque es principio de la sexta Deducion, así como dezimos, *Vt*. En *g sol re ut*, ay vna letra y tres voces; *g*, es la letra; *Sol re y ut* son las tres voces. El *sol*, se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol*: el *Re*, se canta por natura, porque nasce del *Vt de ffa ut*, así como dezimos, *Vt re*: Mas el *Vt*, se canta por *be* quadrado, porque es principio de la septima Deducion, así como dezimos, *Vt*. En *a la mi re*, ay vna letra y tres voces; *a*, es la letra; *La mi y re* son las voces. El *La*, se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: el *Mi*, se canta por *b*, porque nasce del *Vt de ffa ut*, así como dezimos, *Vt re mi*: Mas el *Re*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, así como dezimos, *Vt re*. En *b fa* H *mi*, ay vna letra y dos voces (como dicho es) *b* H es la letra, *Fa y mi* son las voces. El *fa*, se canta por *b* porque nasce del *Vt de ffa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa*: Mas el *Mi*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi*. En *c sol fa*; ay vna letra y dos voces; *c*, es la letra, *Sol y fa* son las voces. El *Sol* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol*: Mas el *Fa* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa*. En *d la sol*, ay vna letra y dos voces; *d*, es la letra, *La y sol* son las voces. El *La* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de ffa ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: y el *Sol* se canta por *be* quadrado; porque nasce del *Vt de g sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol*. Finalmente en *e la*, ay vna letra y vna voz, *e*, es la letra: *la*, es la voz; la qual se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, así como dezimos, *Vt re mi fa sol la*.

De las Mutanças. Cap. II.

Mutança
que sea.

Siguiese agora tractar mas por extenso de las Mutanças, con las quales se passa de vna Propriedad à otra, y de vna Deducion à otra: y es cierto, que vna de las cosas que hasta agora à muchos ha hecho dificultad e impedimento para saber cantar Cantollano y de Organo, ha sido las Mutanças, como por experiencia vemos cada dia. Trabajare pues en replicar vna reglas para este effeto, en estos Capítulos que siguen, las quales seran para cumplimiento de las pocas se dixerón en la parte del Cantollano, y seruiran para saber solfear con perficion qualquiera canto. Para lo qual se ha de saber primero, que: *Mutatio est alicuius vocis vel note inius pro-*

proprietatis in alteram eiusdem soni , atque loci varietate acceptio . O assi: *Mutatio est dimissio unius vocis propter aliam sub eodem sono .* O verdaderamente diremos; *Mutatio est variatio nominis vocis seu nota , in eodem spacio, linea & sono .* Y deriua este vocablo *mutatio*, del verbo *muto mutas*; porque, *sub uno signo, unam in aliam mutamus proprietatem*: y assi le quadra muy bien esta otra diffinicion; *Mutatio est commutatio vocis ex una cum alia proprietate*. Mutança es trocar vna voz que sea de vna Propriedad con la voz de otra Propriedad; que es quando cantando por natura, passamos à b mol ò à be quadrado; ò al contrario . Esto es mudando el nombre de la voz, y no el tono, para tener lugar de mas subir, ò mas baxar: de donde se sigue que es necesario bazer mutança, quando subiere el canto del La arriba, ò baxare del Vt abaxo.

Quando es necesario bazer mutança.

Tres cosas se han de notar para las mutanças . La primera es , que siempre al subir del canto se ha de tomar *Re*; y al baxar *La* . La segunda cosa es, que al subir, solamente se puede tomar el *Re* en tres Signos diferentes, que son *D la sol re*, *G sol re vt*, y *A la mi re*; y en todas sus Oçtauas . Assi mesmo al abaxar, solamente se puede tomar el *La*, en otros tres Signos diferentes, que son *A la mi re*, *D la sol re*, y *E la mi*; y en todas sus Oçtauas : y la razon desto es , porque en ningun otro Signo ay *Re ni La*, si no en los sobredichos . La tercera cosa es, que al subir siempre el *Re* se ha de tomar tras el *Fa* assi, *Fa Re*; ò tras el *Sol*; assi, *Sol Re*; y al baxar siempre el *La*, se ha de tomar tras el *Fa*, assi como *Fa La*; ò tras el *Mi*, assi *Mi La* . De donde se sigue que al subir del canto , las mutanças se hazen en el *Sol* ò en el *La*, esto es que en lugar del *Sol* ò del *La*, se dize *Re*: assi como, *Vt re mi fa re*, ò *Vt re mi fa sol re*. Y assi mesmo al abaxar del canto las mutanças se hazen en el *Mi*, ò en el *Re*, esto es que en lugar del *Mi* ò del *Re*, se toma *La*: assi como *La sol fa la*, ò *La sol fa mi la* .

Quantas y quales cosas se han de notar para bazer las mutanças.

Re, para subir en tres signos, *D, G, A*.

La, para baxar en tres signos *A, D, E*.

Mas es mucho de aduertir que quando al subir del canto se cantare por be quadrado y natura, se ha de tomar el *Re* en *D sol re* y en *A la mi re*, y en todas sus Oçtauas; como en estos tres exemplos ver se puede: y para que todo esto se entienda mas claramente, yra señalada de color blanco la nota, que haze la mutança .

Mutanças para subir.



Exemp. del subir por be quadrado, y natura.

Y quando se cantare por b mol y natura, en tal caso se ha de tomar el *Re* en *D sol re* y en *G sol re vt*, y en todas sus Oçtauas .

Exemplo.



Exemp. del subir por b mol, y natura.

De manera que la diferencia esta solamente entre los dos Signos *G sol re vt* y *A la mi re* y sus Oçtauas: porque quando se canta por be quadrado, se toma el *Re* en *A la mi re* y en todos sus Oçtauas; el qual se toma despues del *Sol* de *G sol re vt*, diziendo *Sol re* . Y quando se canta por b mol, se toma el *Re* en *G sol re vt* y en todas sus Oçtauas; el qual *Re* se toma despues del *Fa* de *F fa vt*, diziendo *Fa re* . Lo qual no es assi en *D sol re* y en todas sus Oçtauas: porque assi cantando por be quadrado como por b mol, siempre se toma *Re* en *D sol re*, y en todas sus Oçtauas . Pero hase de aduertir que este sobredicho *Re*, quando se canta por be quadrado, se toma despues del *Fa* de *c sol fa vt*, diziendo *Fa re*: y quando se canta por b mol, se toma despues del *Sol* del mismo *c sol fa vt*, diziendo *Sol re*; y de la mesma manera en todas sus Oçtauas . De lo dicho se sigue que al subir del canto , las mutanças se hazen de solas dos manera: la vna es diziendo *Fa re*; y la otra, *Sol re*.

Diferencia.

Nota.

Assi

*Mutanças pa-
ra baxar.*

Assi mesmo quando al baxar del canto, se cantare por be quadrado y natura, en tal ca-
so se ha de tomar el *La en E la mi y en A la mi re*, y en todas sus Oñtauas.

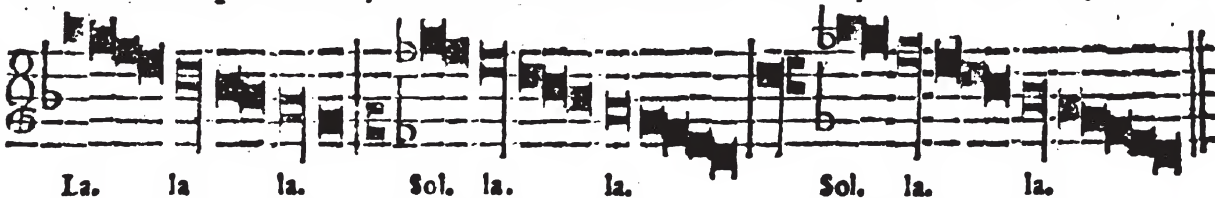
Exemplo.

*Exemplo del
baxar por be
quadrado y
natura.*



Mas cantando por b mol y natura, se toma el *La en D sol re y en A la mi re*, y sus Oñt.

*Exemplo del
baxar por b
mol y natura*



Diferencia.

De manera que la diferencia esta entre los dos Signos. que son *D la sol re* y *E la mi*, y sus Oñtauas: porque quando se canta por be quadrado, se toma el *La en E la mi*, y en todas sus Oñtauas; el qual *La* se toma despues del *Fa de F fa ut*, diziendo *Fa la*: y quando se canta por b mol, se toma el *La en D la sol re*, y en todas sus Oñtauas; el qual se toma despues del *Mi de E la mi*, diziendo *Mi la*. Lo qual no es assi en *Alamire*, y en todas sus Oñtauas: porque assi cantado por b, como por H , siempre se toma *La en Alamire*. Pero hase de a tuertir q̃ este sobredicho *La*, quando se canta por be quadr. se toma despues del *Mi de b fa mi*, diziendo *Mi la*, y quando se canta por b mol, se toma despues del mismo *b fa mi*, diziendo *Fa la*; y de la misma manera en todas sus Oñtauas. De todo lo dicho se sigue, que al baxar del canto, las mutanças se hazen de solas dos maneras: la vna es diziendo *Mi la*, y la otra diziendo *Fa la*. Van puestos algunos exemplos con Clauē de G sol re ut, no porque en Cantollano sea neccessaria semejante Clauē, si no porque estos mismos auisos hayan de seruir tambien para los que deprenen C. de Organo; no obstante se den en su proprio lugar sus particulares reglas.

Noten.

Ojo.

Mutanças violentas ò de salto, llamadas por otro nombre, Mutanças tacitas: y de los tres mouimientos considerados en Cantollano. Cap. III.

MAs porque no siempre se hazen las Mutanças assi naturalmente seguidas, subiendo ò baxando la solfa todos los puntos arreo inmediatamente vno tras otro, como estan en los exemplos de arriua, si no que muchas vezes se hazen violentamente, es à fauer saltando, bien es damos algun auiso particular para esto. Quando quiera pues que el canto subiere ò baxare, saltando de vn Signo en otro sin intermedias voces, como es saltando con salto de tercera, de quarta, de quinta, ò de otro qualquier salto, en el qual se opiere de hazer mutança, entonces es menester para hazerla, tener auiso de poner à cada voz el nombre que le conuiene, como si caminasse con bozes continuadas y seguidas ò arreo: de tal manera, que dexados en silencio los nombres de la voces intermedias que faltaren, se han de nombrar las que ouiere, atrauessando de vn Signo à otro, por passar de vna Propriedad à otra, y entonando al respecto de las voces que se presuponen, como ver se puede al tercero siguiente exemplo.

Estando todo esto assi, aduerto que en el arte de Cantollano ay tres mouimientos, vno se llama *Deducional*, otro *Igual*, y otro *Disiunctiuo*. *Mouimiento Deducional*, es aquel que anda cantando por vna Deducion ò por qualquiera dellas, sin hazer mutança: como aqui en este primer exemplo, que canta siempre por la 2. Deducion, que es por natura: y como en el segundo exemplo, que sin salir della, canta siempre por la quarta Deducion, que es de be quadrado.

*Exempl del
mouimiento
Deducional.*



Mouimiento yqual es aquel quando se haze mutança tacita ò virtual en vn Signo ò posicion de la mano, ayuntando y discudiendo dos voces de diuersas Propriedades en vn mesmo Signo; que es, a la entonacion de vna voz, tomar otra para subir ò baxar: mudando el nombre de la nota, y no el tono de la voz. Como en D sol re(que ay Sol y re) que al tono del Sol, que canta por be quadrado y por la prim. Deduc. tomamos alli mismo Re en voz yqual, para subir y cantar por la Propriedad de natura, que es 2. Deducion. Y al contrario, al tono del Re pronunciaremos Sol, para baxar de vna Deducion alta en otra mas baxa, sin que mudemos la entonacion de la voz, si no solo el nombre, assi,

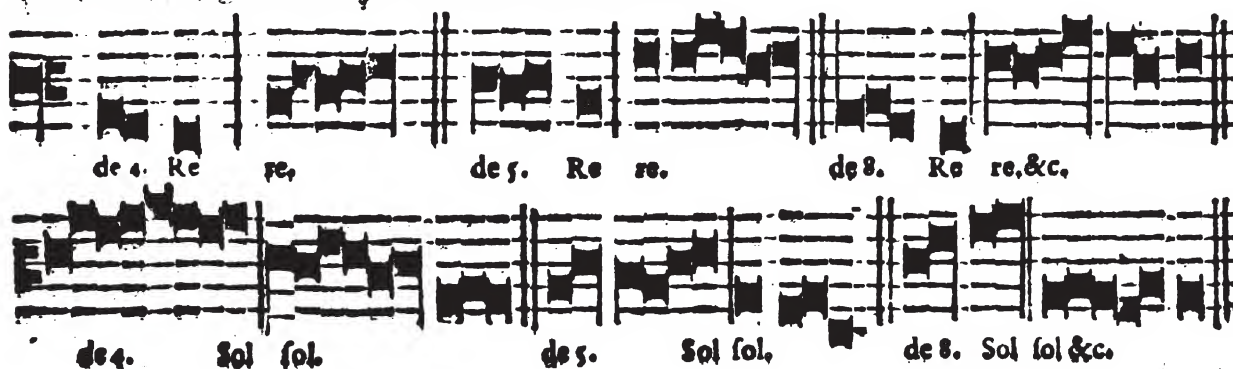
Mouimiento yqual.



Ejemplo del mouimiento yqual.

Mouimiento disjunctiuo es aquel, que se causa quando quiera que passamos saltando de vna Propriedad en otra, con vna mesma nota, enquanto al nombre, mas con disperso tono: assi como de vn Re saltamos à otro Re, o de vn Sol à otro Sol, ò de vn Fa à otro Fa &c. assi alçando como abaxando.

Mouimiento disjunctiuo.

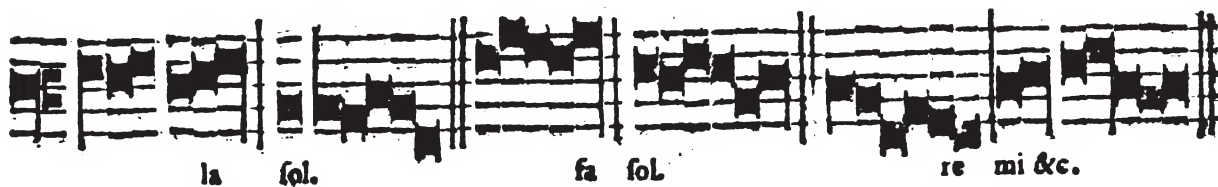


Ejemplo del mouimiento disjunctiuo.

De las Disjunctas. Cap. IIII.

Pues tenemos hecho mencion del mouimiento *Disjunctiuo*, bien es antes que procedamos mas adelante, digamos de como en Cantollano se consideran los de mas saltos con nombre de *Disjuncta*. A la qual definiendo breuemente diremos con Pythagoras; *Disiuncta est transitus vehemens de proprietate vna in aliã*. Declaramonos diziendo, que *Disjuncta* se llama el subir ò baxar de vna Propriedad en otra de vn golpe, es à sauér sin puntos intermedios; si no que ha de ser seguido con salto de quarta, ò de quinta en Cantollano ordinario: de sexta mayor y menor, y de octaua, cantando en Compas binario ò ternario, como vemos en algunos Cremos y Hymnos,

Nota que esta Disjuncta es lo que oydia llamamos, mutança violenta y desusada.



Y en otras muchas maneras: verdad es que leyendo la solfa como de muchos es vsado oyendia, no tenemos tanta variedad de Disjunctas, ni tanto numero de mouimientos Disjunctiuos. Y noten que esta suerte de mutança violenta y la del mouimiento Disjunctiuo, se llama *mutança tacita, virtual ò imaginada*: à diferencia de la mutança seguida, que se llama *mutança expressa, formal y effectual*; que es la contenida en el seg. Cap. passado. Quando vinieren algunas Disjunctas y saltos dificultosos, y imaginad si vinieran puntos en medio, y como hizierades al cabo de la tal Disjuncta, assi lo hazeys quando no lo huviere. Ay otro termino musical llamado *Conjuncta*: lo que sea, siendo Dios seruido, veremos mas adelante.

Mut. tacita ò virtual: expressa y formal &c.

Nota.

R e e

Quando se ha de bazer la mutança en Cantollano, segun la opinion de Guido y de otros authores: y en quantos lugares de la mano se baze mutança. Cap. V.

Lucid. en Mu-
fica. opin. 3.
lib. 1. y Comp.
cap. 4.
Cap. 2. lib. 1.

En su Compe-
d. plan. 12.

Mutança se
ha de bazer
por necesidad
en Cantollano;
y por comuni-
dad en Canto
de Organo.

En quantos
lugares de la
mano se haze
Mutança.

En quantos y
quales luga-
res de la ma-
no ay mutan-
ça.

En Gam. 1. y
en E la, quan-
do ay mutan-
ça.

En b fa Be mi
no ay mutan-
ça y porque.

Compendio
Mus. 2.
Lib. 1. cap. 4.
sua prat.

Cap. de mut.
volum.

Pedro Aaron de Florencia no quiere consentir, que en Cantollano hagamos muta-
cion, combidados de la comodidad (como se haze en Canto de Organo) si no for-
gados de la necesidad. Y para esto, se sirue de Guido Monge Aretino, el qual en su Mu-
fica dexo escrito: *Nunquam debemus mutationem facere nisi constricti necessitate.*
Y el Reuer. Blas Roseto dize; *Notandum est, quod causa necessitatis inuenta fuit mu-
tatio; unde quandocunq; possumus operari per has voces, Vt re mi fa sol la, debemus sem-
per mutationes euitare; non quia totaliter possit euitari, sed dum euenerit necessitas, ibi fiat.* Y assi todos vnidamente concluyen diziendo: *Mutatio Cantus plani fit ex
necessitate, mensurabilis vero ex commoditate.* De modo que en Cantollano, quiere
el dicho Aaron y los de mas, no se haga Mutança alçando en otro lugar que en la po-
strera voz de la Deducion, que es el La, y baxando en el Vi; expressa ò tacita que sea.
Esto es conforme à lo que cadadia vamos mostrando à los principiantes Cantollani-
stas, quando les declaramos que en D sol re ay dos mutanças Sol y re, y que el Sol se
toma quando decendiendo el canto &c. aunque despues estando en la pratica, nos ser-
uimos de la manera que se vsa en Canto de Organo: y es la que mas agrada à todos,
por ser mas clara y mas breue, y por confluente mas facil.

Enquanto à los lugares adonde se haze Mutança, digo que bien considerada la diffini-
cion de arriba, la qual dize: *Mutatio est variatio nominis vocis in alterum in eodem
sono* (cuya explicacion es esta; Mutança es vn ayuntamiento de dos voces y gualas de
diuersas Deduciones y Propriedades en vn Signo) se infiere que en *Γ vt, Are, Be mi,*
y en *E la*, no ay mutança; como afirma el Compendio pergameno, diziendo; *Nota,
quod in Gammaut, Are, Be mi, & E la super acutum non est aliqua mutatio: quoniam
in quolibet istorum Signorum non est nisi vna sola vox; & oportet ut sint due voces ad
faciendam mutationem.* La razon desto es porque: *Mutatio est variatio nominis vo-
cis, seu nota in eodem spatio, linea, & sono.* La regla desto dize; *Γ vt Are Be mi, sola
vox nequit variari.* Esto es conforme la orden establecida de la mano, ya bastante
para el Cantollano: mas si en el Canto de Organo se hallaren vnos puntos subir de
E la arriba, ò baxar de *Γ vt* abaxo, en este caso, tambien aura mutança en estos Signos
que tienen vna sola voz; porque el tal Signo passara por el juyzio de su Octaua, ha-
ziendo cuenta que *Γ vt* sea G sol re vt. Are A la mi re, y E la E la mi: andando assi de
mano en mano aumentando la cantoria. De mas de la pratica, tenemos la authori-
dad del doctissimo Gafforo; el qual tractado de la Mutança en el pr. de su Prat. Cap. 4.
dize: *Syllaba quæ vel lineam vel spacium sola occupat, mutationi non congruit. Qua-
re in Γ vt, in Are, in Be mi, & in E la, nusquam fit mutatio: quod cum fieri necessita-
te contingeret, Exachordorum conglutinatorum pristinum ordinem iterabis.* Lean el
Cap. 50. de las Curiosidades, y veran que la mano (aunque tiene fin) es sin fin. Aduier-
tan tambien que de aquella palabra de la sobredicha diffinicion, que dize y gualas, se si-
gue que en ninguno b fa *mi* ay mutança: por que las dos bes que ay en ellos Fa y Mi,
no estan y gualas: que la *vna* es vn Semitono incantable mas subida de la otra.

Que no ay mutança en sem-jante lugar, lo diz: Roseto; *Similiter mutatio fit prop-
ter rationem, scilicet propter b rotundum & h quadrum, quæ in b fa *mi* sunt; &
quia sunt voces inæquales & Signa diuersa, mutatio fieri nõ potest.* Franquino à
este proposito dize: *In b fa Be mi, quia ambe syllabæ non sunt eiusdem soni, nullam
posse fieri mutationem plerique consentiunt: maiore enim Semitono ab inuicem sunt dis-
iunctæ: nam cum b fa à mi de A la mi re, minore sit Semitono disiuncta in acutum ac
Be mi qua re eiusdem A la mi re sit tono acutior. Cumque tonus minus Semitonium
maiore Semitono vincat, constat Be mi maiore Semitono, quam Be fa, esse acutiorem.*
Mas la pergamena dize en esta manera: *Sciendum est quod in b fa Be mi nulla est
mutan-*

Que es del Tono para cantar las Orac. Epist. y Euang. 403

mutatio, quia omnis mutatio debet fieri sub uno Signo: sed in b fa be mi sunt duo signa, scilicet b rotundum & H quadrum, quae habent magnam differentiam, ut hic b H. Ideo nulla est mutatio, nam sicut differt b rotundum à Be quadrum, ita differt Fa à Mi, & Mi à Fa; quia nunquam in eodem sono possunt proferri sine Semitone.

Et quia sicut dictum est, mutatio debet fieri in eodem sono, ergo propter inequalitatem, non potest fieri mutatio. Siendo cosa muy sabida que en semejante caso: Vox non mutatur in vocem per intensiorem aut remissionem, sed syllaba in syllabam, & proprietas seu qualitas in qualitatem.

Y si à caso queremos dezir que à vezes en el dicho b fa be mi, y en otras posiciones tambien, dexamos Fa y tomamos Mi; no por esto se llamara mutacion si no permutacion, que es en lugar de vna cosa, tomar otra diferente cosa. Para esto, traygo por authoridad à Franquino y à Roseto: el primero dize.

Permutatio (idest mutatio irregularis & indirecta) est mutua qualitatis & quantitatis, inuicem variatio: fuit inuenta ad euitandum dissonum transitum.

El otro dize: Permutatio est variatio vocis seu note in eodem spacio, vel linea, in diuerso sono. Fit enim permutatio ubi tonus diuiditur, propter consonantiam aut dissonantiam, in Diatonicum & Enharmonicum, aut Chromaticum & Diesis, vel è conuerso.

Y sepan que solamente en catorze posiciones de la mano, se hara mutança: es à sauere en C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, C sol fa, y D la sol. Et nota quod ubi sunt due notae, ibi sunt due mutationes ambe perfectae: & ubi sunt tres notae, ibi fiunt sex mutationes.

Aduiertan primeramente que en las posiciones ò Signos que tienen dos notas ò voces hazersehan dos mutanças, y en las que tienen tres notas, seys mutanças, como por exemplo. En C fa vt (primera posicion de las catorze) ay dos mutanças: la primera es, que dexamos el Fa y tomamos el Vt, para subir de la Propriedad de Be quadrado graue, en la de natura graue; y la otra mutança es al contrario, dexamos el Vt y tomamos el Fa, para baxar de la Propriedad de natura en la de Be quadrado.

beq.n. n.beq.

Pri. mut. Seg. mut.

fa vt. vt fa.

Lib. 1. c. 4.

Permutacion que sea.

En 14. Signos bax. muta.

Adonde ay seys mutanças, y adonde solamente dos.

C fa vt. 2. mut.

Mas en C sol fa vt, porque ay tres notas, Sol fa y vt, se hazen seys mutanças. En la primera dexamos el Sol y tomamos el Fa, para subir de b mol en Be quadrado: mas en la segunda hazemos lo contrario, pues texando el Fa tomamos el Vt, para baxar de Be quadrado en b mol. La tercera mutança hazemos callando el Sol y cantando el Vt, para subir de la Propriedad de b, en la de natura: y en la quarta dexamos el Vt y tomamos el Sol, para baxar de natura en b. La quinta mutança hazese desta manera, se dexa el Fa y cantase el Vt para subir de la Propriedad de Beq. en la de natura: Mas la sexta es al contrario, porquanto dexamos el Vt y cantamos el Fa, para baxar de natura en Be quadrado.

Exemplo.

C sol fa vt. 6. mut.

b.beq. beq.b.

Pri. mut. 2

sol fa. fa sol.

b.n. n.b.

3 4

sol vt. vt sol.

beq.n. n.beq.

5 6

fa vt. vt fa.

Ecc 2 Con

Con la guia destas dos posiciones, podran de si mismos imaginar las demas posiciones. Y advertan que toda mutança segunda es contraria à la primera, la quarta à la tercera, y la sexta à la quinta.

De las Conjuntas. Cap. VI.

*Diatheffaron
y Diapente
perfectos.*

*Conjunta por
que se puso en
arte y que sea.*

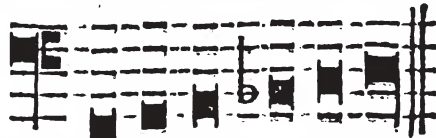
Cap. 6.

*En E la mi,
y Fa por
conjunta, etc.*

1. Conjunta.

Paraque el Diatheffaron (que son quatro puntos de vno à otro extremo, expressos ò subintelectos) sea perfeto en su composicion, que es de dos Tonos y vn Semitono cantable; y tambien paraque el Diapente (que son cinco puntos) assi mesmo tenga su perfeta composicion y termino, que es de tres Tonos y vn Semitono, los primeros Musicos Cantollanistas pusieron en arte vnas Deduciones accidentales, à las quales pusieron nombre Conjuntas. Que sea Conjunta lo dize en su tractado de Musica Nicolas Vholicio, cuya diffinicion es esta: *Coniuncta est toni in semitonium, vel è contrario, facta transpositio*. Para dezirlo mas claro, sepàn que la Conjunta es vna voz dada accidentalmente adonde no ay naturalmente, hecha por necessidad de consonancias: porque en vn Signo adonde no ay voz de Mi, hazemosle por accidente: y en otro adonde no ay Fa, tambien le hazemos por accidente: y callando la voz natural, dezimos la accidental. Y assi en E la mi graue ay algunas vezes señal de b mol, paraque digamos Fa: de modo que fingimos realmente en H mi; Vt; en C fa vt, Re; en D sol re, Mi; en E la mi, Fa; en F fa vt, Sol; y en G sol re H vt, La; no auiedo en ninguno destos Signos tales voces, cantando naturalmente. Estas diuisiones de tono son diez, la cinco se cantan pon b y las cinco por be quadrado; las que se cantan por b, son las impares, es à saber Primera, tercera, quinta, septima y nouena: y las que se cantan por be quadrado son las pares, es à fauer Segunda, quarta, sexta, octaua y decima.

La primera conjunta se assigna entre A re y be mi, y por señal de b, hazemos alli Fa: tiene el principio de su Deducion en F fa vt retropolex, q es en la primera conyuntura tras del dedo pulgar, digo vn punto mas baxo de vt, formando desde la dicha conyuntura, *Vt re mi fa sol la*, como en este exemplo vemos. Adonde se deve considerar, que allende de las siete Deduciones ordinarias de la mano, se añade esta que es semejante à la Deducion de F fa vt, por la diuision del tono, entre A re y H mi, segun que se halla en algunas composiciones de Cantollano.



2. Conjunta.

La segunda diuision de tono, se forma entre C fa vt y D sol re; por señal de be quadrado, hazemos alli Mi; tiene el principio de su Deducion en A re, formando, *Vt re mi fa sol la*; del modo que el exemplo nos muestra.



3. Conjunta.

La tercera conjunta, se assigna entre D sol re y E la mi; por señal de b, hazemos alli Fa; y tiene principio su Deducion en Be mi, formando, *Vt re mi fa sol la*, como se vee.



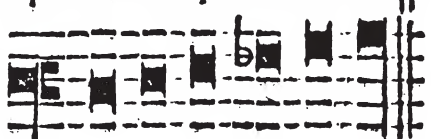
4. Conjunta.

La quarta diuision de tono, se forma entre F fa vt, y G sol re vt; por señal de be quadrado hazemos alli Mi: tiene principio su Deducion en D sol re, formando desde ay, *Vt re mi fa sol la*,



5. Conjunta.

La quinta conjunta se assigna entre G sol re vt y A la mi re; por señal de b mol, hazemos alli Fa: y tiene el principio de su Deducion en E la mi, formando, *Vt re mi fa sol la*.



6. Conjunta.

La sexta diuision de tono, se forma entre C sol fa vt, y D la sol re; por señal de be quadrado hazemos alli Mi, y tiene el principio de su Deducion en A la mi re, formando *Vt re mi fa sol la*.





La

La septima conjunta se assigna entre D la sol re y E la mi; por señal de b, hazemos *Fa* alli, y tiene la Deduccion su principio en b fa be mi, formando, *Vt re mi fa sol la*.

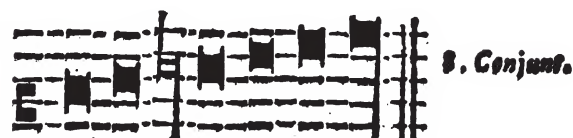
La octaua diuision de tono, se forma entre F fa vt y G sol re vt: por señal de be quadrado hazemos alli *Mi*, y tiene su principio la Deduccion en D la sol re, formando desde ay, *Vt re mi fa sol la*.

La nouena diuision de tono, se forma entre G sol re vt y A la mi re; por señal de b, hazemos alli *Fa*, y tiene el principio de su Deduccion en E la mi, formando, *Vt re mi fa sol la*.

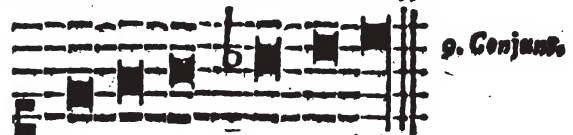
La decima conjunta se assigna entre C sol fa y D la sol; por señal de be quadrado, hazemos alli *Mi*, y tiene su principio en A la mi re: formando dende alli, *Vt re mi fa sol la*. Nota que los Musicos de Canto de Organo, en semejantes ocasiones, en lugar de , vñan el .



7. Conjuncta.



8. Conjuncta.




9. Conjuncta.



10. Conjuncta.

De vnos auisos para cantar las Conjuntas. Cap. VII.

YA que en el Capitulo passado se dixo quales y quantas sean las Conjuntas, y se pusieron en exemplo apuntado, agora seguiremos en dar vnas reglas particulares para las saber poner en pratica, cantandolas ordenadamente; siendo que al libro no se hallan escritas estas b  dos bes en semejantes lugares, y assi digo que.

Todo canto, que se cantare por natura, y descendiere de F fa vt hasta be mi, y no mas baxo, sea de salto, o passando por la posicion de D sol re, o por la de C fa vt o por entrambas, y de alli subiere al mismo F fa vt, cantarseha por la primera Conjunta, que es dezir Fa en Be mi: de modo que aunque no se halle escrito esta señal de b mol, se entiende, por causa de la Conjunta, como abaxo al num. 1. se vee. Y si antes que descendiendo a Be mi, subiere a E la mi, boluiendo a subir al dicho F fa vt, el mesmo passo cantarseha por la tercera Conjunta, diziendo Fa en E la mi, y Vt en Be mi. num. 2.

Auiso primo.

Todo canto que se cantare por b mol, y descendiere de b fa be mi a E la mi, sin tocar en A la mi re y en F fa vt, y de alli subiere al dicho b fa be mi, assimesmo cantarseha por la tercera Conjunta, num. 3. Todo canto que se cantare por be quadrado y subiere de G sol re vt, o de A la mi re a b fa be mi, y de aqui baxare a F fa vt, tal canto se cantara por la quarta Conjunta, diziendo Mi en F fa vt, y Vt en D sol re. nu. 4.

Auiso 2.

Auiso 3.

Auiso 4.

Todo canto que se cantare por b mol por la tercera Conjunta (por la causa arriua dicha al segundo auiso) y algare despues de E la mi hasta a Ala mire, y tornare a decender al dicho E la mi, cantarseha por la quinta Conjunta, diziendo Fa en A la mi re, y Vt en E la mi, nu. 5. Todo canto que se cantare por b mol ordinario, y subiere de b fa be mi a E la mi agudo luego descendiere al dicho b fa be mi, tal canto cantarseha por la sexta Conjunta, que es dezir Fa en E la mi, y vt en b fa be mi.

Auiso 5.

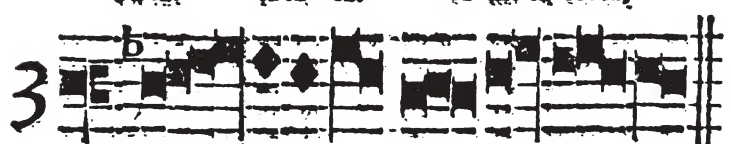
Auiso 6.



1. Fa fa. fa la. fa. fa mi la sol fa.



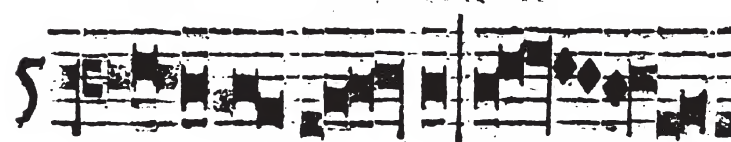
2. Re. fa re vt mi sol, &c.



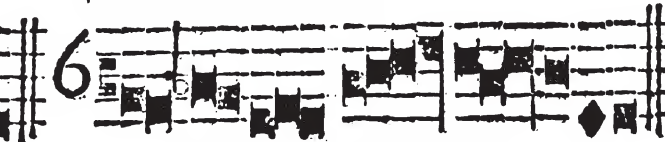
3. Vt re fa la. fa sol fa re fa.



4. Sol sol la sol fa mi fa, &c.



5. Sol. fa re vt. vt mi. fa la sol vt



6. Fa mi. vt re. mi fa la

*Cantollano
reformato en
tiempo de Pa-
pa Pablo V.
en el año
1609.*

Aduiertan que entre las diez Conjuntas ninguna ay que se parezca con la primera, siendo que ella es Octaua del b ordinario; pero la decima en todo se parece à la sexta, y esta à la segunda: la septima à la tercera: la octaua à la quarta; y la nouena à la quinta; por quanto la vna corresponde en Octaua à la otra; de modo que vna mesma regla sirue, y vale para dos Conjuntas. Y assi concluyo que estos pocos exemplos que aqui van puestos, bastan para saber cantar las de mas que ay en Canto llano: aunque oydia muy poco se vsan por su dificultad; que por esta causa, segun entiendo, estanle acomodando agora, quitando todas sus dificultades; en particular esta de las Còjuntas.

Quando bemos de cantar por b: y de la contrariedad de las dos propiedades b mol y \square quadrado. Cap. VIII.

*Contrariedad
grande entre
b mol, y \square
quadrado.*

*La causa de
sta contrarie-
dad.*

*Fr. Thomas
de S. Maria
en su arte de
canta Santa
fa.*

ES muy notorio à todos los Musicos, que de las tres Propriedades que ay en Musica, las dos que son Be quadrado y b mol, son repugnantes entre si y en tanto grado, que por ninguna via pueden conuenir, ni conformarse vna con otra; ni tampoco la vna tras la otra, si no fuesse por particular necesidad de cumplir alguna *Diapente* ò *Diatheffaron*; ò por escusar alguna dissonancia de *Fa contra Mi* ò de *Mi contra Fa*. Y assi cantando por Be quadrado, necessariamente hemos de huyr de cantar por b mol: y por la misma razon, cantando por b mol, necessariamente hemos de huyr de cantar por Be quadrado. La razon y causa desta contradiccion y repugnancia es, porque (como mas vezes tengo dicho) el canto bemolado es vn canto blando, dulce y suauo; y por el contrario, el canto bequadrado es vn canto duro, rezio y aspero. Y assi como lo duro y lo blando, es cosa manifesta ser opuestos y contrarios; assi por esta mesma razon, el canto bemolado y bequadrado son opuestos y contrarios: de donde se sigue, solamente poderse cantar por dos Propriedades, (es à saber) por Be quadrado y natura; ò por b mol y natura, conformandose muy amicablemente con qualquiera dellas. La razon y causa de esta conueniencia y conformidad, es porque cada vno de los ocho Tonos, se forma y compone de ocho voces, que es vn Diapason: para cuyo cumplimiento y perfeccion es necessario passar de vna Propriedad à otra, por quanto cada Propriedad en particular no tiene mas de seys voces naturales, que son, *Vt re mi fa sol la*. Y porque dos dellas (como dicho es) son entre si repugnantes y contrarias; la qual contradiccion, que es solamente de Be quadrado à b mol, y de b mol à Be quadrado, en ninguna manera se sufre, en ninguno de los ocho Tonos. Por tanto fue necessario, que para passar destas seys voces naturales, esta Propriedad de natura fuesse tan conuenible, que facilmente se pudiesse acomodar y ayuntar à qualquiera de las otras dos contrarias, para que qualquiera de los ocho Tonos, con cumplimiento de todas sus ocho voces, se pueda cantar sin contradiccion de \square y b. Y assi la Propriedad de natura, es medio y temperamento y concordia dellas; y por esto es dicha, *proprio canto natural*, sin la qual ningun Tono, y con la qual todos los Tonos pueden cumplir sus operaciones perfectas. Mas porque auezes se comete error en no saber cantar por b mol à sus tiempos, ocasiones, y necesidades, cantando auezes por b mol, lo que hauia de ser cantado por Be quadrado; y por Be quadrado, lo que de razon y arte hà de ser por b mol, daremos acerca desto algunas reglas particulares, fundadas en buena razon. Digo, que por ser tan comun este inueniente, y de muchos mal entendido, en quanto hemos de cantar por b mol, quise poner este presente Capitulo entre los de los Auisos necessarios en Cantollano, para poder ser con ocasion, algun tanto largo en tractar desto, y quiza sera con satisfacion de muchos especulatiuos, que se confunden, en semejante materia.

Para cuyo principio aduerto que todo Cantor se guarde de hazer b mol y toda Conjunta, aunque sea en Quinto ò Sexto Tono, si no fuere para cumplimiento del *Diapente* ò *Diatheffaron* en Cantollano; ò por no dar *Fa contra Mi* en lugares defendidos

en Canto de Organo, ò porque la buena consonancia lo pide y la canturia lo dessea. Que como dicho tengo en otros lugares. *Inuentum est autem b rotundam ad temperandum Tritonum, qui supernaturaliter inuenitur: ubi enim cantus asperior sonat, b rotundū loco quadrati, ad temperandum Tritoni duritiam, furtim interponitur. Sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri. Igitur quia b rotundum est accidens, & accidens potest adesse vel abesse sine corruptione subiecti, ubi necessarium fuerit apponatur.* Estas consideraciones tuuo San Bernardo y las aduirtio à sus Frayles diziendoles. *Digna cosa es los que prometieron viuir regularmente, tengan sciencia de cantar rectamente. Pero ay dolor, que lo que cantan algunos no es Musica, si no tiene semejança de Musica: y es que apartan los puntos ligados, ayuntan los sueltos y contrarios: dizen Fa, donde los otros pronuncian, Mi; y Mi adonde ay Fa: alcan quando se ha de baxar, y baxan quando han de alçar. De tal manera traçtan, desmiembran, y tiranizan à la martirizada Musica, que como les guia su tontedad, comiençan, acaban, abaxan, suben, componen y ordenan, y no como conuiene. Quien bien notare las palabras del glorioso Santo, de principal intento es reprehender à los Ecclesiasticos ydiotas, mayormente los que professan dezir el Officio diuino cantado. Assi que à los malos Cantores reprehende San Bernardo, que no sabiendo mudan el canto, y no à los Musicos que guardan las reglas y leyes musicales, y como sabies aumentan la Musica en muchas maneras. Abreuiando pues, digo que todas las vezes que el Cantor hallare cinco puntos por via de Diapente ò Quinta, que es gradatin ò de salto, darles ha tres Tonos, y vn Semitono, que es su cantidad perfecta. Mas si en el Genero Diathonico no huuiere estos tres Tonos y Semitono, suplalo del Chromatico ò accidental, haziendo b mol ò be quadrado con el sostenido, en el Signo que por el Genero Diathonico no ay be quadrado, como auertimos en el Capitulo passado. Tambien es de notar, que todas las vezes que hallare quatro puntos por via de Diathessaron ò Quarta, darlesha dos Tonos, y vn Semitono cantable, que es su perfecta cantidad. Mas si en el Diathonico no lo huuiere, suplase con el Chromatico; assi que (noten) nunca cantemos por diuision de Tono ò Conjunta de b mol ò de be quadrado, si no para complimento destas dos consonancias. Noten que quando dixere, que aunque fuesse Quinto ò Sexto tono, no se hauià de cantar por b mol, si no que todos passassen por vna regla, lo dixere por respecto de su natural Diapente: porque de essencia del Quinto y Sexto en el Diapente, es be quadrado. Por lo qual es de notar que el Diapente de estos dos Tonos, es dela tercera especie; la qual (como auertimos en el mesmo Capitulo arriua alegado) tiene su Semitono en el quarto espacio ò distancia. Formase pues este Diapente con estas notas, *Fa sol re mi fa*. Los que totalmente y siempre cantan los dichos Tonos por b, corrompen su Diapente y composicion natural ò effencial: y hazen Diapente de Vt à sol, diziendo: *Vt re mi fa sol*, que es del Setimo y Octauo Tono. Verdad es, que en estos dos Tonos, mas vezes se haze b mol, que en otros; por causa del Diapente desde b fa be mi à F fa vt agudos, y del Diathessaron desde F fa vt graue al dicho b fa be mi: y de otro Diapente harto ordinario en estos Modos, dende Be mi à F fa vt: de forma que para euitar Semidiapente (que es Quinta falsa) ò Tritono, se haze el tal Fa. Pero, si en alguna parte del Cantollano se cantare de fuerza por b mol, por cumplir alguna especie de las dos sobredichas consonancias, aduertase que cumplida la especie, y salido el Cantor dela necesidad del Fa, dexe luego la dicha Propriedad de b mol, porque el Tono no tome semejança dela composicion de otro Tono; que podria ser, si se cantasse mucho por b. No quiero passar en silencio vn dicho del melifluo Bernardo, que haze mucho à este proposito, dice pues: Quando huuiere necesidad de vna voz de b mol, se tome casi hurtada; porque no parezca tomar el canto y Tono, semejança de otro Tono y de otro Canto.*

S. Bernar. lib.
1. cap. 8. de su
Mus.

Noten los Cã-
tores Ecclesia-
sticos.

Noten.

Mal uso.

Tocar y passar
sin parar en
el b mol.

S. Bern. nota.

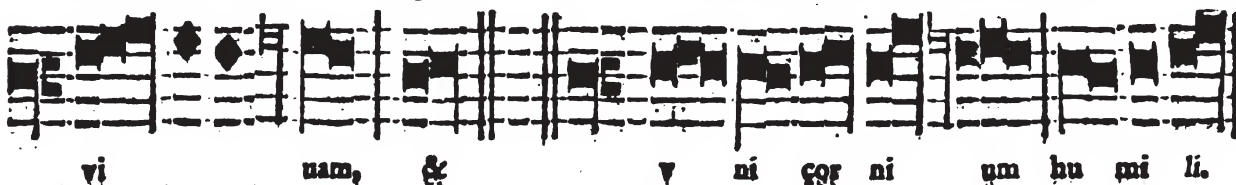
Que no todas vezes se han de cantar por b mol los passos, que suben de F fa vt à b fa H mi, ni los que baxan de b fa H mi à F fa vt. Cap. I X.

*Prim. excep-
cion.*

Aduiértase otra cosa y es, que aunque se dize que todos los cantos que subieren de F à B, ò decendieren de B à F, se cantan por b mol por esquivar Tritono, no por esso hemos de entender que siempre aya de ser assi, si no las mas vezes: porque acontece cantarlos à vezes por be quadrado; y sera quando encontrare vna destas quatro excepciones. La primera excepcion es, que cada canto que hiziere clausula en A la mi re, y que juntamente con ella acabe la dicion ò la sententia dela letra, cantarse ha por be q. diziendo Re mi re. Mas si el Tono fuere Quinto ò Sexto, entonces sera por b, y dezirse ha La fa la, ò Mi fa mi (que es lo mesmo.) Porque de su propria composicion es, que alli sea la clausula con Semitono; y tambien por ser su especie menor, aunque no sea en sus cuerdas naturales. Este es el comun parecer de los buenos Maestros: y no va tan fuera de razon, que no se pueda aprobar: porque haziendo clausula, acabose la sententia en el tal punto; luego es razon que se acabe tambien el canto. Comiença sententia; y el canto en el punto primero despues de la pausa, comienza à formar otra consonancia: por tanto pierde ser Tritono, y se toma el semejante passo por dos partes, y no por vna sola. Exemplo,

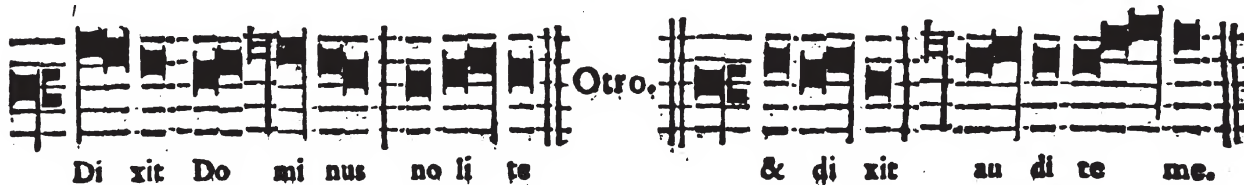
En el Offer. del quin. Dom. de Quares,

En el Introy. del Dom. de los Ramos,



Excep. 2.

La segunda excepcion sera, que aunque el canto suba de F fa vt à b fa be mi; si subiéndolo antes de llegar à b fa be mi, ò baxando antes de llegar à F fa vt, huviere vna virgula grande, la qual denota que el cantar se detenga y pause (lo qual hazer no conuiene, si la palabra no esta acabada) digo q el tal canto cantarse ha por be q. y no por b.



Excep. 3.

La tercera excepcion es, que muchas vezes acontece que el Cantollano del Tercero y Quarto, Septimo y Octauo tono, de tal manera abaxa de B fa be mi à F fa vt; y sin detenerse ay en F fa vt, luego sube à G sol re vt, que es menester cantar el punto de B fa be mi por be q. y el de F fa vt sostenido (cantando por la quarta Conjunta) como si tuuiera la presente X señal de H quadrado, haziendo mudamiento de Tono en Semitono: de modo que el Semitono no que hauian de hazer desde B fa be mi à A la mi re, diziendo Fa mi por b, hazenle desde G sol re vt à F fa vt, como en estos exemplos se ve.



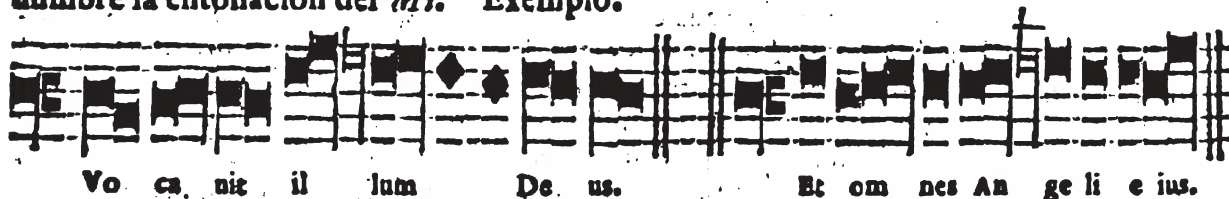
Ojo.

Aduiertan pues que hallando este Tritono en Cantollano, que acabe en G sol re vt, deshazerscha con sostenido imaginado ò subintellecto de la parte graue. Aduiertan tam-
bien

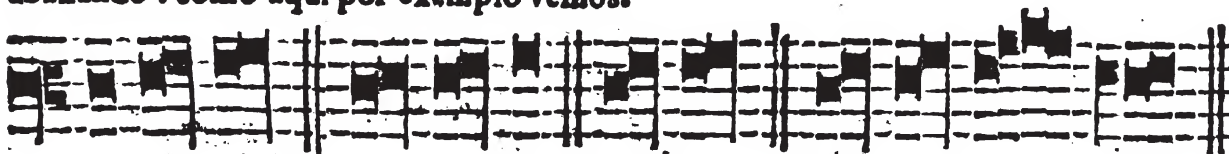
bien que en el principio de esta excepcion dixese esta palabra, *Como situuiera, &c.* por que el sostenido à de ser subintellecto y no puntado. Que el Cantollano no sufre en escrito otra señal de be quadr. que esta H : la qual, como mas vezes hemos aduertido, escriuiese solamente en B fa be mi. Aunque otros mas sabios ay, que por quitar el inconueniente menor de señalar à F fa vt en el sobre dicho passo con esta figura X de be quadrado, cometen otro mayor, señalándole con esta otra figura H de be quadrado; y con este singular y peregrino remedio vienē à descubrir sus igno^{ras} rancias; saltando como el otro Lazerado de Tormes hazia, del relampago en el trueno, y de la far-
ten en las brasas. Hase de tener por regla infalible que en Cantollano nunca jamas se escriue esta X señal, ni esta H otra tampoco, fuera de su posicion: Ni tampoco ay los tres puntos, que dicen, sostenidos en este Genero de Musica.

En exemplo se concede, mas no en obra. G sol re vt, F fa vt y C fa vt, son los tres puntos sosten.

La quarta Excepcion sera quando el canto haura subido en B fa be mi, y antes que baxe en F fa vt, vase trateniendo y tardando en A la mi re y en G sol re vt, por lo menos cinco ò seys notas, este tal canto se ha de cantar por be quadrado y no per b mol: que ya no tiene forma de Tritono, y el oydo por la distancia del Fa, sufre sin mucha pesadumbre la entonacion del Mi. Exemplo.



Verdad es que la regla quiere, que el subir ò baxar del Diatheffaron no sean mas *Nota.* de quatro puntos, y estos seguidos; con todo esto, por la dissonancia que causa el Mi de B fa be mi con el Fa de F fa vt si se hallan cerca, aunque en el dicho discurso aya dos puntos juntos, ò queramos dezir duplicados, digo que semejante passo siempre yra cantado por b, por ser tan poca su distancia; que como dicen: *Quod parum distat, nihil distare videtur; & proximo accingente habetur pro accincto.* Lo mismo sera abaxando: como aqui por exemplo vemos.



Se deuen cantar por b, por evitar disson. de Tritono.

Lo propio se ha de obseruar, aunque el canto suba à C sol fa vt y mas; como haze el postero exemplo. De modo pero que entre los dos puntos (es à saber F fa vt y B fa be mi) no aya diuision de pausa, ni terminacion de clausula; que entones cantarse han con sus entonaciones naturales, como queda declarado.

Del Diapente y Diatheffaron viniendo juntos. Cap. X.

HAy vna duda muy antigua y no sin confusion, entre los que professan cantar reguladamente Cantollano, y es que si à caso vinieren juntos (como suelen venir, y mas de lo que el nueuo Cantante quisiera) vn Diapente y vn Diatheffaron, en parte que no se pueden ambos guardar, qual dellos se ha de quebrantar, y qual hemos de conseruar. Como por exemplo, si subieffe vn canto de E la mi à B fa be mi por via de Diapente, y baxasse luego à F fa vt, à modo de formar Diatheffaron; ò al contrario, que subieffe por via di Diatheffaron de F fa vt al dicho B fa be mi, y de alli mesmo boluieffe baxar à E la mi. En este caso se ha de distinguir, y ver si la vna destas dos especies es del Tono en que esta, ò ninguna. Que si la vna dellas fuere del Tono, sea agora el Diapente ò sea el Diatheffaron, aquella se guardara siempre en qualquier lugar que viniere: lo qual si bien miramos, acontecera de ordinario en el Tercero y Quarto, Quinto y Sexto tono.

Qual de la dos especies 4 ò 5. se ha de quebrantar y perder, vinien do juntas.

Fff

Diremos

Diremos pues que en el Tercero y Quarto Tono, si se ofreciere hazer Fa en B fa be mi, para cumplimento del Diatheffaron que ay desde F fa vt à B fa be mi; y desde B fa be mi baxare luego vna Quinta, que es hasta à E la mi, claro esta que nos veremos obligados à cumplir el Diapente: ni con razon podremos hazer Fa en B fa be mi, ni dexar de tocar Mi en E la mi; en la qual posicion naturalmente fenecen el Tercero y Quarto. Y si esta naturaleza no se les guardasse à estos dos Tonos, seria perder toda composicion: por tanto somos obligados à sustentar Mi, en las dichas posiciones de B fa be mi y de E la mi; guardando il Diapente que pertenece al I I I, y I I I I: y quebrantando el Diatheffaron, que pertenece al V. y VI. Exemplo.

En 3 y 4. sono
guarda mos la
Quinta y que-
bramos la
Quarta.



Mas si estos exemplos de especies juntas se ofrecieren en canturia que sea del Quinto ò Sexto tono, sera mejor y mas conueniente cosa quebrantar el Diapente, que causar Tritono: assi por ser el Tritono en estos dos Tonos naturalmente dulces, mas intolerable que la Quinta remissa, como porque antes se conoce el defecto en la menor cantidad, que en la mayor; assi como de lexos no se conoce tam presto la falta, como de cerca. Y tambien porque la Quinta menor ò falsa, es especie mas llegada, y confina mas con el Diapente ò Quinta perfecta, que el Tritono: y assi menor dissonancia causa la Diapente imperfecta, que el Tritono. Demas de todo lo dicho, somos forçados formar su Diatheffaron (aunque este fuera de sus naturales cuerdas) que es el de la tercera especie, es à saber Vt fa; y si esto no se obserua, les sera imperfeccion muy grande, y destruyrse ha su natural composicion: portanto sera necessario dezir Fa, en la posicion de B fa be mi, guardando el Diatheffaron que pertenece al Quinto y Sexto tono. Aduertan pues que los mesmos exemplos de arriba, aqui van cantados de otra manera, pues destruymos la Quinta que no es del Tono, por conseruar la Quarta que es del Tono.

Noten.

Ma en 1 y 6.
sono guarda-
mos la Quar-
ta, y quebra-
mos la Quinta



Ma si ninguna dellas fuere del Tono, si no que ambas sean estrangeras, entonces guardarse ha la que primero viniere: sea agora la especie mayor ò la menor, no haze al caso, y la otra destruyrse ha: que en su ser, tanta perficion tiene la Diatheffaron con dos Tonos y vn Semitono, como el Diapente con tres Tonos y vn Semitono, (aunque aduerto muy bien, que en esto ay Maestros de contrario parecer, los quales quieren se tenga siempre cuenta de la especie mayor.) Pues este primero exemplo figuiente, por no ser las especies del Tono, hallandose en vn Primero, Segundo, Septimo ò Octauo tono, hazemos el Diatheffaron perfeto, porque viene primero, y destruymos el Diapente, que sigue. Mas en el segundo exemplo, hazemos lo contrario; formamos el Diapente perfeto porque viene primero, y quebrantamos el Diatheffaron que sigue.

En el 1. 2. y
3. sono canta-
mos la Quar-
ta porque vie-
ne primero.



Excepcion.
nota bien.

Sola vna Excepcion ponemos in contrario de lo dicho, y es esta; que quando la vna de las dos especies fuesse de salto y la otro no, (venga agora en que Tono ella quisiere, y sea primera ò postrera en venir) formaremos siempre la de salto. Diremos pues en esta manera, que si aconteciere venir el Diatheffaron de salto, y el Diapente de gra.

de grado ò en qualquiera manera demediado , en tal caso cópliremos el Diatheffaron y destruyremos el Diapente, causando Quinta imperfeta con intermedias voces, por formar la Quarta perfeta : la qual en falto tritonal, es incantable.

En todos los tonos (aunque sea 3. ò 4.) destruyamos la Quinta y cantamos la Quarta por ser de falto.



Diremos tambien, que si aconteciere venir el Diapente de falto y el Diatheffaron compuesto y con voces intermedias, en tal caso no se puede dexar de cumplir el Diapente (sea primero ò postrero en venir) y dexar el Tritono en pie; estando que el cumplimiento de la vna destas dos especies, esta en el quebrantamiento de la otra: y conuiene desfonar la Quarta, formando Tritono con intermedias voces, para formar el Diapente; el qual sería incantable haziendo de otra manera. Es el mesmo exemplo.

En todos los tonos (aunque sea 5. ò 6.) destruyamos la Quarta y cantamos la Quinta por ser de falto.



Aduertimos pero que pudiendo, se guarden y conseruen ambas consonancias, que sera justo; lo qual hazerse ha cantando accidentalmente, y esto solo en el Quinto y Sexto Tono (à causa que viene à formar su especie mayor) y no en todos los Tonos, como dicen algunos autores: y en el Tercero y Quarto; siendo que con ello se forma su especie menor. En Quinto y Sexto Tono pues, nos seruimos de la Tercera Conjunta; y en el Tercero y Quarto, de la quarta. Exemplo.

En 5. y 6. tono ambas especies conseruadas, con la 3. Conjunta.





Y en 3. y 4. con la 4. Conjunta.





Y es de notar, que para ser vn passo especie de Diatheffaron ò de Diapente, ha de yr seguido; que por otro termino se llama gradatin, ò arreo: ò ha de ser sin intermedias voces, dicho en otra manera, especie incompuesta ò de falto; porque qualquiera consonancia, ò multitud de notas que con los dichos passos se mezcle, los deshaze.

Nota quando vn passo es especie, ò no.

Aduertan tambien que estas tres señales b.  puse a los puntos que van cantados conforme lo dicho, solo para dar à conocer el effecto que han de hazer, y la distancia que han de tener los dichos puntos ò notas, y no porque por fuerça hayan de ser señalados. Que sin las señales, los dichos puntos han de hazer el mesmo effecto: y por fuerça (vsando del Arte) cantarlos hemos de la misma manera; costreñidos de los terminos y reglas musicales. Mas porque no todos los Cantores saben todas las reglas, y todo termino musical, por esso se ponen las señales cerca de los puntos: digo para darlumbre al canto y aclararle; que es alumbrando al tuerto y lagañoso Cantante: y assi no sin causa à estas b.  cifras, algunos Escritores las llamaron, Señales de ignorātes.

Muy bien, se acuerda el auct. lo que escribio despues de la Tercera Excep. del Ca. 9.

Señales de ignorantes.

Si quieren saber los effectos destas dos b.  y la diferencia que ay entre estas dos señales de be quadrado , vean el Cap. 20. 21. y 23. de los Fragmentos musicales, que es el XIII. Libro.

De los puntos ò notas, llamadas comunmente figuras, usadas en Cantollano. Cap. XI.

Assi como para saber escriuir es menester saber leer muy ben, assi para saber cantar con buena y perfecta orden la letra, es menester cantar bien la sol fa: y no se puede cantar totalmente bien, si no se sabe lo que se ha de detener en algunos puntos, y apresurarse en otros; y para esto segun algunos ay nueue diferencias de puntos en figura, y son estos: *Punto Alphado, punto ligado, punto de ligadura, punto doblado, breue, semibreue, semibreue alphado y semibreue atado.*



Declaration.

Los quales en sustancia son solamente de tres diferencias; es à sauere, Alphados^r Quadrados, y Triangulados. Los dos postreros, que son los semibreues alphados, y los semibreues atados, sirven solamente en las Sequencias, Hymnos y Credos, y en otras canturias apuntadas en libro de Cantollano, las quales por mas gracia y donayre cantanse à Compas binario ò ternario, segun la disposicion de la composicion. Y aduertan que los antiguos no nombrauan si no à tres descripciones de figuras cantables: y eran estas, *Nota simple, nota compuesta y nota mediana*. Assi leemos en la pratica de Franquino en el 2. lib. *Fit notularum triplex descriptio: simplex, composita, et mediocris*. Lo mesmo escriue Blasio Roseto (sin los otros muchos autores) en su tratado de *Rudimentis Musices*, à hojas viij. La nota simple es aquella q̃ no esta subjeta à otra nota, ni esta atada con otra nota, si no sola y de porfi; como es la nota quadrada ò doblada. La nota compuesta es aquella que esta subjeta à otra nota, y esta atada con otra nota, y nunca sola. Mas la mediana es la triangulada, la qual (en Cantoll. ordinario) nunca se escriue sola si no siempre acompañada con otra ò con otras trianguladas.

Nota simple, compuesta y mediana.

Valor delas notas alphadas, trianguladas y quadradas.

Conclus.

El punto Alphado nunca vale mas de dos puntos, que es el vn extremo y el otro. El punto triangulado quieren que pasesse mas apresurado, y se cante con mas velocidad, que los que son simplemente quadrados (assi con plica como fin ella) ò alphados: los quales dos puntos cantanse como si valieran vn Compas. Finalmente en vn punto quadrado con dos plicas, como se vee en la segunda nota de los dos puntos luengos, quieren que el Cantor se detenga tanto y medio, que en los otros quadrados.

Quien usare destas y otras diferencias de valores, hara segun algunos modernos; y quien cantare todos los puntos indiferentemente (hablo en lo que es Cantollano comun) con la misma medida y valor, y con yqual tiempo, guardara la orden de los antiguos: y confirmara ser verdad, que el Cantollano es canto firme, vniforme, e inmensurable; como queda dicho en el Cap. 7. de las Curiosidades: y que es vna simple e yqual pronunciacion de figuras, las quales (segun S. Bernardo) ni se pueden aumentar, ni disminuir.

De como

De como se escriuen y ayuntan los puntos de Cantollano en las figuras quadradas, alphadas, y trianguladas. Cap. XII.

EN el Cap. pasado se dixo de quãtas maneras de puntos ò notas ay en Cantollano, lo qual sirue para los Cãtores; mas en este de agora (como cosa q̃ pertenece a los Compositores y Escritores) bien es digamos como se cõponen y ayuntan, es a saver como se ordenan y escriuen las notas de Cantollano, segun la orden regulada: pues confidero que tambien en este particular ay mucha imperficion en los libros de España. Esto acontece porque todos quieren componer (ò por mayor dezir escriuir) Cantollano, pensando ser cosa muy facil de hazer: aunque yo confieffo, que para hazerlo bien, es muy dificultoso y trabajoso.

Pues, el modo de ayuntar y componer los tres principales y diferentes puntos que ay en Cantollano, es a saber *Alphado*, *Quadrado* y *Triangulado*, es de tres maneras, *Simple*, *compuesta* y *mediana*. La nota *simple* se haze de cuerpo quadrado en forma de Breue, es a saver sin plica ò con plica que abaxa a modo de Longo, y auezes con dos plicas: la qual nota se escriue distintamente de las otras notas, y siempre lleva nueva sylaba: como ala letra A se vee.

La nota *compuesta*, se ayunta con otra nota; mas esto se haze diuersamente, porque subiendo la segunda, la primera no tiene plica: vean B. Y baxando la segunda, la primera tiene plica hazia baxo de la mano yzquierda; sea despues la ligadura de nota quadrada ò alphada, no haze al caso, como a la C. Mas la postrera ligada ò compuesta, puntase en tres diferentes maneras. La primera es quando la dicha nota postrera esta mas baxa de la penultima, que entonces se escriue quadrada y sin plica D. La segunda manera es, quando la postrera nota ligada sube: la qual (no acabando sylaba) escriuese sobre de la penultima perpendicularmente y enfrente, y sin plica como a la E. La tercera manera es quando la nota postrera sube, la qual (acabando sylaba) se escriue mas a fuera con cuerpo quadrado e yqual, y con la plica hazia baxo. F.

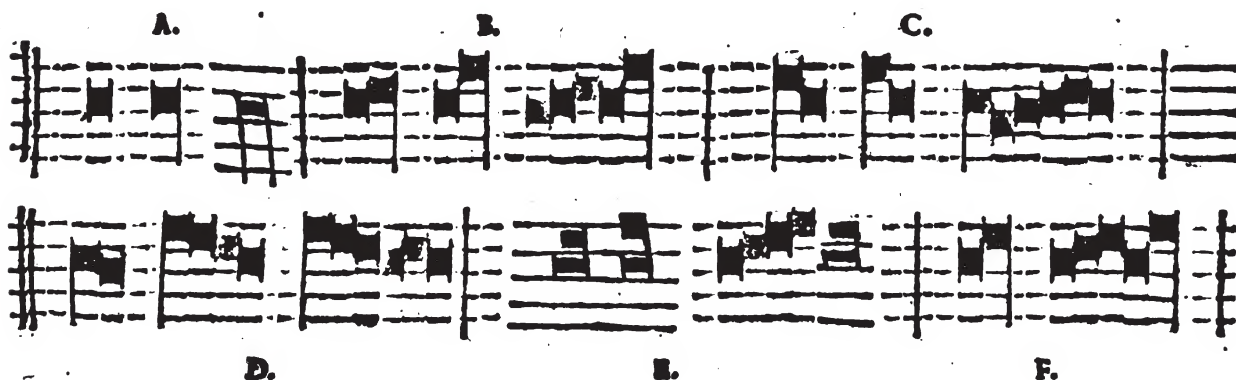
Tres maneras de ordenar las figuras en Cantollano.

Quando la primera nota compuesta tiene plica, y quando no.

Postrera sin plica, porque abaxa.

Postrera perpendicular y sin plica, porque no acaba sylaba.

Postrera con plica porque sube y termina sylaba.



Aduiertan que por falta de moldes, no pongo puntos alphados en la composicion de las ligaduras: y sepan que los alphados abaxan siempre, y nunca suben: de mas desto se ponen en el principio y medio de la ligadura, y nunca en fin, y auezes se vsan dos puntos alphados arreo, pero entrambos baxando y con plica hazia baxo, esto es no siendo atados.

El punto *Triangulado* (que sirue de punto ligado ò atado) viene siempre descendiendo y nunca sube, si no en algunos Hymnos y Credos, los quales (como tengo dicho) no guardan las reglas del Cantollano, por quanto su compostura es como de Canto de Organo. Han de ser siempre dos, tres, ò mas puntos, y nunca vn solo. Han de ser arreo, y no de salto. Finalmente digo que el punto quadrado que estuviere delante del primer punto triangulado, ha de ser en posicion mas alta, y no de otra manera: como en los libros bien apuntados ver se puede.

El punto Triangulado sirve de punto ligado.



Affi, por que baxan
los triangul.

Y no affi, porque suben
los triangulados.

Affi, porque son mas que vno
los triangulados.

Y no affi, porque no ay mas
que vn punto triangulado.



Affi, porq los triangulados
son ordenados gradatin.

Y no affi, porq falta: aun-
que esto es poco erro.

Affi, porq el pri. pun. quad.
es mas alto del trian.

Y no affi, que el punto quad. es mas
baxo del triangulado.

Quatro par-
tes ba de tener
el punto trian-
gulado para
ser bien escri-
to.

Aduiertan, que cada exemplo es considerado solamente en el particular auiso que doy, y no mas: no obstante que tenga todas quatro partes que ha de tener el dicho punto, para ser rectamente ordenado: y es que *los puntos triangulados abaxan, son mas que vno, siguen gradatin, y estan mas baxos del primer punto quadrado.* Faltando vna destas partes la anotacion sera falta, y no acepta à los buenos Compositores Cantollanistas; y contraria à las obseruaciones de los apuntadores antiguos. Mas dexamos yr esto, y digamos lo poco que falta, para conclusion desta materia.

Notas de me-
dio de la liga-
dura como se
ordenan.

La nota de medio, se haze con vna, ò con todas tres formas de puntos, es à saber ò con punto Quadrado, ò Alphado ò Triangulado. De la nota mediana triangulada, hemos dicho à suficiencia, y lo que basta, en los exemplos de arriba: solo nos queda dezir, que la nota quadrada y alphada, puesta en medio de vnas ligaduras, no varian en cosa ninguna; y affi se escriuen sin diferencia.

Ha sido menester poner todo esto con exemplos para que se entienda mejor lo que escriuiendo voy; pues mi intencion es, que el que lee entienda lo que lee, y se aproueche de su licion.

De los diferentes Compases que ay en Cantollano. Cap. XIII.

Cantollano
con ser canto
inmensurable,
es mensurable.

El Compas de
los Salmos.

EN el Capitulo LXXXIII. de los Fragmentos musicales, y en los tres siguientes, se dize que sea Compas: de quantas maneras de Compases ay en Canto de Organo, de su diuision, y de otras particularidades tocantes à este proposito: aqui tambien (como su proprio lugar) diremos algo cerca del Compas usado en Cantollano; el qual canto presupuesto sea llano e inmensurable (respecto al Canto de Organo) con todo effo en vna cierta manera, es mensurable, siendo que en todas las cosas se requiere, guardar el Compas. Tres Compases pues ay en Cantollano, vno sirue para la Salmodia, otro para los Hymnos, y el tercero para todo lo demas puntado. El Compas de los Salmos no mira hazer todos los puntos yguales, si no va midiendo todas las sylabas breues y longas, segun las reglas Gramaticales: de forma que tanto tiempo gasta en vna longa, como en dos breues, poco mas ò menos. El que en la Salmodia huuiere de llevar el Compas, no solamente à de ser buen Cantor, si no tambien buen latino: entiendo esto de Compas ygeal, y los puntos desiguales. Vna vez entran en vn Compas dos puntos, otra vez tres. En todo y por todo en la Salmodia se deue guardar el acento, especialmente en la demediacion de los Versos, y en las Sequencias. Esten muy auisados en esto los principiantes, porque algunos descuydandose, hazen grandes yerros, quebrantando los acentos, sin proposito ninguno.

Compas de los
Hymnos.

El Compas de los Hymnos, en algunos es desigual, es à sauer à *Proporcion ternaria*, adonde (por dezir affi) entran tres Semibreues en vn Compas: aunque en muy pocas partes estan bien apuntados los tales Hymnos. Esto digo, porque casi todos los puntos tienen quadrados; aunque la palabra, el oydo, el uso, y la pratica costriñen al Cantante cantarlos segun se deue, y conforme su composicion. *Los Hymnos que tienen el Compas*

Compas ternario son los siguientes: primeramente el de Aduiento, *Conditor alme syderum*: de la Resurreccion, *Ad cenam agni prouidi*, y *Aurora lucis rutilat*: del Sacramento, *Sacris solemnijs*, y otros semejantes. Otros *Hymnos* se cantan en tiempo de *pormedio* ò *binario*; porque ya se dize vn punto en vn Compas, como si fuera vna breue: y à dos, à manera de dos Semibreues ò de vna Semibreue con puntillo y vna minima: y à vezes à tres, como si fuera vna semibreue con dos minimas. Estos son los *Hymnos*: *Aures ad nostras*, de Quaresma: *Pange lingua* y *Lustris sex*, de Passion: *Veni creator Spiritus*, *Iam Christus astra ascenderat* y *Beata nobis gaudia*, del Espiritu Santo. *Verbum supernum*, del Sacramento: *Vt queant laxis*, *Antra deserti*, y *O nimis felix*; de San Iuan Baptista: *Tibi Christe*, y *Christe sanctorum*, de San Miguel: *Sanctorum meritis*, de los Martyres: *Iste confessor*, de los Confesores: *Urbs Hierusalem beata*, y *Angularis fundamentum*, de la Dedicacion de la Yglesia. Casi todos los demas *Hymnos* lleuan el Compas comun del Cantollano, el qual (como luego diremos) en cadauno de los puntos, se gasta vn Compas. Muchos Credos ay que se cantan con esta misma medida binaria, particularmente el *Credo mayor*, por otro nombre llamado, *Credo Cardinale*. El Compas verdadero del Cantollano, es entero, induisible y *empre vno*; y assi no tiene mas que vna parte, que es el herir de vn golpe (sin parar dize en la parte alta ò baxa) y luego levantar: como quien sacude vna ropa cõ vna varra, que tiene si no el baxar de la mano; y todos los puntos son yguales, digo q̃ tanto tiempo se pierde en cantar vn punto quadrado con dos plicas, como otro con vna; como el punto alphado ò como el triangulado: aunque (como dicho es, y somos para dez r) por ser las figuras diferentes, usan algunos hazer alguna poca diferencia, dando mas tiempo à vn punto que à otro, y menos à vno que à otro: pareciendoles que las *ã* *s* *s* variedades no han sido formadas en balde; no advirtiendo estos Señores, que los *Cantollanos* las tomaron prestadas del Canto de Organo, solo para comodidad de sus canturias, como dize en fin del Cap. 64. de las Curiosidades à planas 298. Adviertan finalmente que los dichos *Hymnos* y Credos, no se pueden llamar cõ razon Cantollano, si no de Organo: iten adviertan que en Cantollano, aunque se nombran los *Compases*, no se entienden como en Canto de Organo: porque alli se rigen por Modo, Tiempo y Prolacion, y aca no ay nada desto.

Hym. que van cantados à Compas ternario.

Hym. que van cantados à Compas binario.

Credo mayor ò Cardinale sco, à Compas binario.

Compas verdadero en Cantollano.

Nota.

Para cantar bien la letra con el punto, y del mal uso que ay en cantar las palabras que tienen Neuma. Cap. XIII.

PARA cantar bien la letra ha de advertir el nueuo y discreto dicipulo, que en cada punto quadrado que no estuviere atado, (ceteruando pero algunas vezes en los *Hymnos* y Credos. digo quando van cantados con Compas binario ò ternario, que entonces (como dicho es mas vezes) no es Cantollano, si no de Organo) se ha de poner vna sylaba: deteniendose algo mas en el punto que tuuiere plica; y casi el doblado en el de dos plicas. Donde tambien es necessario mirar los puntos en que se hazen y alargan los accentos de la letra: auisando desta manera, que los puntos sueltos que tuuieren à la mano derecha vna virgula (esto es vna raya ò plica) sirven para detener en ellos el accento: y los otros puntos que no tuuieren virgula, son para las otras sylabas donde no se haze accento. Si se deue guardar el accento en Cantollano, ò no; y adonde se deue guardary adonde no, dezirle ha en el Cap. 19 deste libro. Toda ligadura no lleva con siigo mas de vna sylaba; y assi diremos, que en los puntos atados ò ligados, sean agora dos, tres, quatro ò quarenta y quatro, solamēte en el primero punto se pone la sylaba, con cuya vocal se cantaran los demas puntos ligados en aquel passo, y concluyrle ha (tuuiendola) con la consonante de la sylaba. Lo mesmo se dize del punto Alphado. Ni tampoco en los puntos Triangulados, se pondra letra; porque estos sirven de puntos ligados, y son para adornar la canturia, y para cerrar mas la escritura.

Tambien para cantar perfectamente la letra, conuiene advertir que nunca el Cantollano repite la palabra, ni la sylaba, (como haze el de Organo) mas siempre va

Todo punto quadrado y suelto lleva su sylaba. Este es segun el uso moderno.

Toda ligadura lleva una sola sylaba.

Punto triangulado, no lleva sylaba.

Punto alphado siendo solo, lleva sola sylaba. Leua: mas en medio de otros puntos, sirve de ligadura.

Mal uso en cantar la palabra con Neuma.

siguien-

figuiendo su Oracion cō nueua letra Y no esta bien el hazer, como hazen vnns singulares Cantollanitas, los quales a manera de rātes Sacristanes de aldeas, van replicando la letra tantas vezes, quantas ellos quieren. Y assi para cantar con ligadura larga ò con neuma esta palabra *Domine* (ò otra qualquiera) cantanla à pedaços, y estos remedados. Por hablar mas claro digo, que en lugar de yr cantando con la sylaba *Do*, hasta à la penultima nota, y ay pronuiciar *mi*, luego en la postrera *ne*: ellos como muy Cortesanos d.zen dos, tres y mas vezes *Do do do Domine*. Como à dezir.



Quando se ha de detener el canto, y pausar.

Tambien se acostumbra para cantar con buena orden la letra, *detenerse siempre en la palabra que acaba sentencia*; aunque la nota este simplica. *Domine* huviere vna raya grande que abraça todas las reglas (que es la pausa, como veremos en otro Capitulo) la qual esta entre los puntos, de nota lo mismo: es à saber, que el Cantante se detenga y tome espiritu. Aunque aduerto, que no siempre se halla en sus propios lugares; porquanto ha de ser puesta solamente donde el punto haze clausula, ò la letra acaba sentencia.

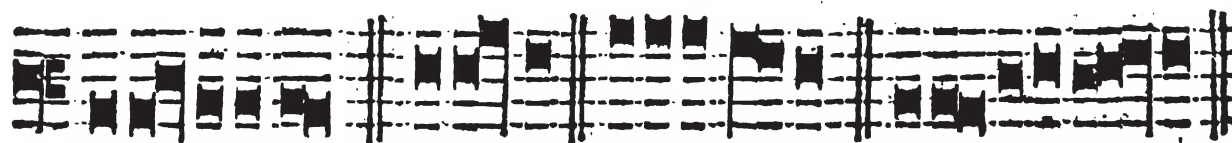
De como se cantan los Diphtongos, y que no siempre se deue dar punto à las dos letras, i, y u. Cap. XV.

Tambien conuiene advertir, que al Diphtongo, aunque tiene dos letras vocales, no le daremos mas de vn punto solo; porque à la verdad es vna sola sylaba: y les *Diphtongos son estos, ae, oe, au, eu, ei*: segun en estos pocos exemplos se puede ver.

Diphtongos tienen solo vn punto.



Ae ter ne re rum con-di tor. Ex Ae gy pto. Coe-li Deus san ctus si me.



Gau de te o mnes. Au fer te. Stephanus au tem. Eu ge ser ue bo ne.

Diphtongos incorporados

Verdad es que las mas vezes, y casi siempre, las letras de los dos primeros diphtongos se juntan en vn cuerpo solo, assi *a: aterne, Aegyptum, sape, bac*: y assi *æ; fœnum, cœlum, &c.* ò assi por mas claredad y breuedad: *eterna, egyptum, sepe, bæc, fœnum. cœ'um, &c.*

Consonante.

Lo mismo hazer se ha cantando las sylabas que tienen I ò V en officio de consonante, como *uenio, uiuo, verbum, reuela, salue, &c.* en las quales palabras, aunque en la escritura parecen ser mas vocales, en efecto de la pronuiciacion no ay tantas: porque la u, haze officio de consonante y no de vocal; y por esso à ella, y à la vocal que le sigue, se les da vn punto solamente, incorporandolas ambas dos en vna sylaba. Assi es tambien en estas otras palabras; *Iudex, iam, iucundare, adiutorium, Hierusalem, &c.* adonde la I es tomada por consonante y no por vocal: y por la mesma razon se dixo de la V, ella con la siguiente, cantar se ha de baxo de vna mesma nota: como à dezir.

Ecce




Ecce ve ni et. Vi no e go. Propter verba. Re ne la. sal ue.



De us in dex. Iucun da re. Hie ru salem gau de. Iam lu cis orto sy de re.

Lo dicho entenderseha no tan solamente de las dicciones arriba dichas, mas de otras muchas, que la platica (à los que no son Gramaticos) les enseñara facilmente; la qual sirve de Maestra en todas las acciones.

De como se median los Versetes de los Salmos, que terminan con monosilaba. Cap. XVI.

EN el Cap. xxxiiij. del iij. Libro van puestas las entonaciones de los Salmos, las *Aplan. 359* quales siempre son las mesmas, excepto las que abaxan en la demediacion; como es la entonacion del Segundo, la del Quarto, la del Quinto, y la del Octauo: las quales entonaciones, abaxan dende la penultima nota de la demediacion à la postrera, diciendo *Sol fa*. Todas vezes pues que en vno destos quatro sobredichos Tonos, en el demediar del Versete acontece ser la postrera palabra de vna sylaba (llamada diccion monosyllaba) como es en vna destas; *tu, te, me, spe, sunt, &c.* siempre la demediacion se quedara suspensa en el penultimo punto, que es el *Sol*, digo sin baxar al *Fa*, como las demas demediaciones: Mas el Quarto se queda en el *Mi* de *b fa*  *mi*: como aqui se vee.

Affi van cantados,

y no affi.



Cre di di propter quod lo cu tus sum.

Cre di di propter quod lo cu tus sum.

Segundo tono quando de media con monosylabo.



E xur ge do mi ne ad iu ua nos:

E xur ge do mi ne ad iu ua nos:

Quarto con monosyl.



Iu di ca do mi ne no cen tes me.

Iu di ca do mi ne no cen tes me.

Quinto con monosyl.



De us De o rum do mi nus lo cu tus est.

De us De o rum Do mi nus lo cu tus est.

Octauo con monosyl.

Para los que antes de agora saben que cosa es Monosylabo, y para los que son de buen juyzio, basta lo advertido, para cantar bien la dichas demediaciones: mas para los que no son tales, les quiero poner aqui en buena orden todas las diuersidades de Versetes que demedian con monosyllaba: à fin à vezes puedan passarlos, para hazer la platica:

G g g

y can-

Todo esto se pone para los seglares, y torpes de ingenio.

y cantarlos despues sin trabajo. Para principio desto, digo que todos los Versetes que demedian con Monosylabo, assi los de los Canticos como los de los Psalmos (por quanto muy puntualmente tengo obseruado) demedian con vna destas 23 dicciones.

Da, Fel, Nox, Fac, Rex, Sic, Tunc, Spe, Hic, Hæc, Hoc, Huc, Se, Tu, Te, Vos, Sum, Es, Est, Sunt, Sint, Me, y Nos: como parte de todo por su orden veremos aqui seguido.

Estos pocos son
de exemp.

Da. Deus iudicium tuum regi da: Psal. 71. Fel. Et dederunt in escam meam fel: Ps. 68.

Nox. Tuus est dies, & tua est nox: Ps. 73. Fac. Deus in nomine tuo salutem me fac: Ps. 53.

Rex. Domine in virtute tua latabitur Rex: ps. 20. Sic. Non sic impij non sic: psal. 1.

Tunc. Parata sedes tua ex tunc: ps. 92. Spe. Quoniam tu domine singulariter in spe: ps. 4.

Hic. Ideo conuertetur populus meus hic: ps. 72. Hæc. Et sciant quia manus tu hæc: ps. 108.

Hoc. Existimabam ut cognoscerem hoc: ps. 72. Huc. In omnibus his peccauerunt adhuc: ps. 77.

Se. Custodit dominus omnes diligentes se: ps. 144. Tu. Adiutor meus & liberator meus.

es tu: psalm. 96. Te. Et latentur omnes qui sperant in te: Psal. 5. Vos. Adjiciat dominus super vos: psal. 113. Sum. Miserere mei domine, quoniam infirmus sum: psal. 6.

Es. Tu autem domine susceptor meus es: ps. 3. Est. Tota die verecundia mea contra me est: ps. 43.

Sunt. Tribulationes cordis mei multiplicatæ sunt: psalm. 24. Sint. Desicient peccatores

à terra & iniqui ita ut non sint: ps. 103. Me. Domine ne in furor tuo arguas me: ps. 6.

Nos. Fiat misericordia tua domine super nos: psalm. 32. &c.

De como se demedian los Versetes de los Psalmos, que terminan con nombre proprio. Cap. XVII.

EN los mesmos Tonos de arriua se haze la mesma mediacion, todas vezes que el Versete del Salmo demedia con nombre proprio Hebreo, como à dezir *Hierusalem, Sion; David, Israel, &c.* y muchos otros. Exemplo.

Assi se deuen demediar.

y no en esta manera.



Te de cet hymnus De us in Sy on.
Me men to ——— Do mi ne Da uid.

Te de cet hymnus De us in Sy on.
Me men to ——— Do mi ne Da uid.

Pongo estos
pocos por ext.
p[ar]a

Principes congregati sunt cum Deo Abraham. psalm. 46. Moab & Agareni, Gebal &

Amon & Amalec: psalm. 82. Scon regem Amorrhæorum, & Og regem Basan: psal. 134.

Aperta est terra & deglutiuit Datban: psa. 105. Memor esto domine filiorum Edom: 136.

A templo tuo in Hierusalem: psal. 67. Et fecerunt vitulum in Horeb: ps. 105. Et scient,

quia Deus dominabitur Iacob: psalm. 58. Et repulit tabernaculum Ioseph: psalm. 77.

Benigne fac domine in bona voluntate tua Syon: psalm. 50. Quoniam Deus saluam

factet Syon: psalm. 68. Pone principes eorum sicut Oreb & Zeb: psal. 82. &c. y estos po-

cocos basten, aun para los muy gonços y muy grosseros.

Que no todas vezes es conueniente dezir, Dicit Dominus, nisi in æternum, en fin del Canto que tiene Aleluia. Cap. XVIII.

CAntores ay que muy poca pratica tienen de las cosas del Cantollano, y assi de ordinario, siendo en tiempo de Aduiento ò de Quaresma (que es tiempo fin Alleluia) y aconteciendo cantar (como muchas vezes acontece) algunos cantos que tengan en fin el Alleluia, truecan el Alleluia con estas palabras, *in æternum*; ò con estas otras, *Dicit dominus*. Esta costumbre no siempre me parece buena: buena fuera siempre quando su intencion dellos fuera de dezir, *Dicit dominus, ò in æternum, &c.* mas hazien-
dole

dolo solamente con intencion de cumplir aquellas[notas, del Alleluia, digo que no siempre es buena. Con parecer pues de otros escritores, particularmente del R. Padre Ayguino, declaro que en semejantes tiempos y en tales cantos no siempre se han de dezir tales palabras, si no algunas vezes: y la regla sera esta. Quando en aquellas pocas notas del Alleluia, ay alguna especie mayor o menor del Tono que cantamos, de razon hemos de dezir todas aquellas notas con la addicion, *Dicit dominus* (siendo las palabras del Euangelio) o con, *In aeternum*, siendo de otra parte: o verdaderamente conuiene vamos cantando con la vocal de la penultima sylaba de la postrera palabra hasta a la fin, por no hazer agrauio a la composicion; y al arte musical. De mas desto cantar se ha de la misma manera hasta a la fin, quando que la postrera palabra terminare en vna nota, y el Alleluia en otra: que haziendo de otra manera parecera muy malo. Que cantando (digo assi por exemplo) del Primero Tono, el qual ha de terminar en D sol re, y concluyendo la postrera palabra en E la mi y quedando ay, no sonaria nada bien. De modo que en estas ocasiones tambien hemos de cantar todas aquellas notas del Alleluia, con *Dicit dominus*, o con *In aeternum*; para terminar comodamente en el proprio lugar del Tono.

Mas si la postrera palabra acabare en nota, que sea sometida a la final del Tono (quiero dezir que acabasse segun el nuestro exemplo, en D sol re, que es terminacion natural del Primero Tono) en en tal ocasiõ hemos de terminar ay del todo, sin hazer caso de las notas del Alleluia, si no dexallas en silencio como superfluas, y fuera de proposito enquanto a la fuerza del Tono; pues se puede conocer claramente por via de la postrera nota, subjeta a la postrera palabra que esta antes y junto del Alleluia.

En su Illus.
lib. 1. Cap. 21.
de musica.

Quando se
han de cantar
las notas del
Alleluia en
tiempo dis-
tado.

Quando se
han de dexar
a fuera las no-
tas del Alle-
luia.

De la pronunciacion, que se ha de guardar en Cantollano: y quando nos conuiene guardar el Acento; Cap. XIX.

CREO que el que lee y considera lo que lee, aura advertido que en el principio, nos fue manifesto por Sant Augustino que la Poesia pertenecia a la Musica: y pues que el Poeta trata de Acento, sepamos si ay diferencia entre el Acento y el Canto. Parece que tractando el sobredicho Doctor de la Yglesia Santa, indiferentemente de ambos, que no pone diferencia. Comunmente se dize el Acento y el Canto ser her-

Cap. cap. 7.
tod.

manos: para prouar esto, trahen los Musicos cierta parabola, diziendo.

El Sonido siendo Rey de la Harmonia Ecclesiastica, engendro dos hijos; uno de la

Gramatica y otro de la Musica: El primero es el Acento, y el segundo fue el Canto.

Como el padre viesse creter estos dos hijos en todo el Mundo, y que cada dia eran mayo-

res, y se señalauan en nouedades y primores, no conocia entre ellos superioridad ni ex-

ceso; si no que cadauno en su genero era señalado. Miraua pues el Rey al mayor de

sus hijos el Acento, y veýalo ser graue, facundo, pero seuero, y de magestad: por tanto

era poco amado da la gente comun, y ansi seguro estaua el Rey, que el no leuantaria co-

munidad. Al contrario el Canto era alegre, jocundo, hermoso amable, y a todos gra-

cioso: mas queria ser amado que temido, y con esto era muy querido de todo el pueblo.

Diuerfos pareceres auia acerca de ambos hijos, qual delos reynaria. Viendo pues el

padre los pareceres del pueblo, queriendo coronar a uno dellos por Rey, no sabia a qual

de los dos diese el Reyno Ecclesiastico. Manda para esto el Rey llamar a todos los

principales de su Reyno, los quales son Gramaticos, Poetas, Oradores, Philosophos mo-

rales, Cantores, Contrapuntistas, y a los Regidores del officio diuino: todos estos despues

del Rey tenian el lugar primero. Como fuesen ayuntados delante del Rey començo a

bazerles vn razonamiento, diziendo. Criados y amigos mios, yo conozco la deuda que

os deuo; aueys padecido por mi grandes trabajos de los Barbaros, y en fin mi honra te-

neys en pie, por lo qual quiero tomar vuestro consejo en vn caso, que desseo concluir.

Sabeys que tengo dos hijos, el Acento y el Canto; y mas de cien años estuuieron (no sin

trabajo mio) casi desterrados de mi reyno. Muchas gracias os doy porque los aueys

buelto a mi Corte con grande honra. Querria mucho a uno dellos bazer Rey: Qual que-

veys que sea coronado en la Yglesia? Viendo los principales del Reyno que era cosa

ardua,

El Acento y el
como son her-
manos: hijos
del Sonido,
Rey de la
Harmonia.

Acento graue.
pero seuero.
Canto alegre,
y a todos gra-
cioso.

Razonamien-
to que haze el
Rey Sonido a
los Gramati-
cos, Poetas,
Cantores, etc:
sus vasallos y
subditos.

ardua, y que si errauan seria à su costa, començaron à consultar à qual le conuenia el Reyno. Entre los electores auia diuersos pareceres y sentimientos contrarios, como es uso y costumbre; que por marauilla ay elecion, que no aya afficion y particularidad. Comunmente dan los votos à los de su vando, à aquellos de quien esperan fabor: son

Razones de los Gramaticos, Poetas y Oradores en fabor del Acento.

Razones de los Cantores, Contraruntes, y Rectores del culto diuino en fabor del Canto.

Oygen la sentençia de la causa.

Diuision del Reyno Ecclesiastico en dos partes.

Quando la Gramatica es fiera de la Musica.

Musica es ciencia como la Gramatica.

En quales partes se ha de iusir la malapronuncia del Acento.

En quales se ha de guardar infaliblemente.

Franceses y Eccles ay, q pronuncian muy malamente los Acentos.

Acento y Canto juntamente han de reynar en la Yglesia.

pocos los que en este caso, miran al seruicio de Dios y de su Yglesia. Los Gramaticos, Poetas y Oradores pedian por Rey al que nacio de la Gramatica: digo al hijo llamado Acento. Dezian que à el conuenia el Reyno por ser mas antiguo y Maestra del Canto: y que el Reyno al primogenito se deue, y no al segundo. La Cathedra del regimento en qualquiera cosa, al Maestro se ha de dar y no al Discipulo. Mas por otra parte los Philosophos morales, los Cantores y los Rectores del culto diuino, pedian por Rey al que nacio de la Musica, digo al otro hijo llamado Canto, diciendo. Es tan graue y pesado el Acento, que si reyna no quedara hombre en el reyno. Mas ha seruido el Canto à Dios que el Acento, luego al Canto conuenie el Reyno Ecclesiastico. Los mas supremos regidores del officio diuino (cerca de los quales estan los derechos del Reyno) mirando esto con mayor consideracion, dieron por parecer que ninguno de los dos fuesse desechado, si no que el Reyno se diuidesse y ambos reynassen en la Yglesia, porque eran menester, y solo uno no bastaua. Esta sentençia fue aprouada por el Rey, el qual mandò que inuoluntablemente se guardasse: assique diuidieron el Reyno; y los Hymnos, Antiphonas, Responsores, Versos, Introytos, Alleluias, Offertorios, Comuniones y todo lo que se canta por punto, assi en las Missas y Visperas, como en todas los officios, dieron al Canto.

Mas las Oraciones, Lecciones, Prophecias, Epistolas, Homelias, Euangelios, Psalmos, y todo lo de mas que no se canta por punto, dieron al Acento.

Aduiertan bien à esta parabola y veran que consona con lo que dize Blas Roseto en su obra, intitulada *Libellus de rudimentis Musices*: adonde reprehende à los que cãtando, siendo la sylaba breue, la pronuncian por luenga: y quiere que vna semejante discordancia ò licencia, se vse solamente en los cantos que tienen ligaduras, neumas, y especies de coniunciones, como es en los Introytos, Graduales, Responsorios, &c. Y esto en tales cantos se concede; porquãto: *Debemus implere omnes colores Musica: & hic* (segun dize) *Gramatica ancilla est Musica, sicut affirmauerunt vates sapientissimi*: (y figue diziendo). *Architas namque & Aristoxenus, subiectam Musica Gramaticen dixerunt*. Y en verdad, buenas me parecen estas opiniones; porque si bien consideramos, es cosa muy dura de sufrir, quando vno no es señor en su casa alomenos; y que de otros aya de ser echado della contra razon, y sin justicia. Si la Musica (como sabemos) es Ciencia y Arte liberal tanto como la Gramatica, porque no ha de tener sus derechos cumplidamente? porque ha de derogar à sus leyes y ordenes por mantener à las de la Gramatica? Esta pues determinando que lo vno y lo otro se haga de modo, que cadauno de los subditos obedezcan à su Rey; es à fauer que los Gramaticos, Poetas y Oradores sufran lo que manda y ordena el Canto se guarde en sus Prouincias, que es en los Introytos, Alleluias, Offertorios, Graduales, Comuniones y en todo lo demas que se canta por punto; aunque sea cosa contra las leyes de su Señor. Por otra parte, que los Cantores, Sochantres, y Rectores del culto diuino, tengan por bien lo que ordena el Acento se obserue y guarde en los Psalmos, Oraciones, Lecciones, Epistolas, Euangelios, y en todo lo demas que no es punto; como partes y Prouincias suyas: subiectas à su mando y dominio. Por dezirlo mas claramente: En Cantollano se ha de guardar la regla de los Acentos en las cosas q se cantan sin punto: como en las Oraciones, Epistolas y Euangelios &c. Si caso (dexando la buena pronuncia de España) no quiesse tomarse à los barbarismos de Francia; cuyos naturales suelen defenderse muy à proposito, diziendo: *Nos Gallici non curamus de numero syllabarum*. Pero en las cosas que son cantadas por punto, no se ha de guardar, si no pronunciar se deuen las notas como estan apuntadas, breues ò luengas que sean, por causa de las ligaduras ò Neumas. Aduertiendo se dixo en la palabra de arriua; que los juezes del officio diuino dierõ por parecer que ninguno de los dos hermanos Acento y Canto fuesse desechado, sino que el Reyno se diuidiesse, y ambos reynassen en la Yglesia; porque eran menester, y que solo uno no bastaua. Que se haya de obedecer al Canto, los Concilios y De-

y Decretales llenos estan de mandamientos: y los que quifieren faber que obligacion ay para guardar en la Yglesia el Acento, lean la distincion 36. 37. y 38. del decreto, y complidamente de ello seran informados. Siendo pues *tan neceffario el Canto en el oficio diuino quanto el Atento*, así lo vno como lo otro es reuerenciado de los sabios Catollanistas. Mas ahy dolor, que de muchos Ecclesiasticos seculares, y aun de algunos religiosos, es tan mal tratado el Aceto (con mētiras y barbarismos en lo q leen, y cātan sin punto) que en lugar de prouocar la gente à deuocion, nõ solamente con la turpe pronūciacion impiden el seruor de la deuocion, mas los prouocan à risa y à disolucion: y vemos que muchos por no sentir estos desfabridos barbarismos, se salen à gran priesa de la Yglesia; y mucho mas que los açotados perros. Y ya que los aquien toca no lo remedian; los que tienē zelo de Dios, lo deuen llorar. No por esso digo yo, que estos tales y los simples sacerdotes sean despreciados de los doctos, conforme se lee en el c. 24. del Exodo; *Dix non detrahēs: y así dize Sant Augustino: Non irridebunt si forte aduerterint aliquos Antifistes & ministros Ecclesie, vel cum barbarismis & solacismis Dei inuocare, vel eadem verba que pronunciant non intelligere, perturbateq; distinguere: ideo quia talia corrigenda non sunt, sed quia sunt pie à scientibus toleranda.*

Dis. 38. c. In-
dignum.

Noten los imp-
feadores.

Los Ecclesiasticos, con lo que leen (rezado ò cantado) hauian de prouocar al pueblo à deuocion: y no solamente con sus malos acentos y pronunciacion impiden el seruor de la deuocion, mas aun (como dicho es) les prouocan à risa y à disolucion. Es en los hombres la ignorancia tan torpe, quanto el hombre diffiere del bruto, y merece mas que bestia ser llamado. Si en todos los hombres es torpe cosa, en los Ecclesiasticos (porque tienen mas obligacion de saber) sera turpissima: pues si miramos el canto en el officio diuino, que hauia de ser para encender la fe de los fieles, que abraçe con amor para despertar la deuocion de los pueblos, y combidar à todos al seruicio y alabanças de Dios, vemos que por no oyrio se van huyendo de sus Yglesias. Que facilidad de Ouidio, que subtilidad de Virgilio, que grauedad de Oracio, que dignidad de Homero, que eloquencia de Ciceron, bastaran ò acertaran à dezir los barbarismos que à vezes se dizen en el Choro? Digo q à vezes son tan grandes, que la boca de vn horno por grande que sea, no los dixera. Vsen estudio, lo mas que fuere possible, en recitar las cosas de Dios con mucho cuydado, y mucha diligencia: y tengan siempre à memoria que escrito esta: *Maledictus homo qui facit opus Dei negligenter.* Quien dessea saber la differencia que ay entre las tres maneras de Acento es à saber Gramatico, Rhetorico y Musico, lea el XIII. Cap. del VIII lib. de los Suppl. Mus. del R. Zarlino.

A los Eccle-
siasticos.

Exo. cap.

Tres maneras
de Acentos.

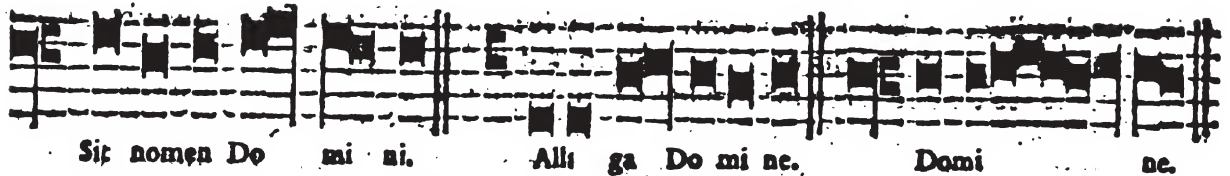
Mas porque algunos ay tan escrupulosos, que (por dezir así) tienen a pecado, y no pequeño, el pronunciar las sylabas gramaticalmente breues, con acento largo, por causa de las ligaduras y neumas ò puntos atados y iguales: y los quales para satisfacer à sus opiniones, y mostrarse por hombres muy entendidos, y por grandes letrados, se ponen à hazer el Corector de las estampas viejas, cantando los puntos y las palabras à su modo dellos: con que à vezes vienen à desconcertar todo el canto. Però à estos tales, aqui les daremos el modo que han de tener, paraque en semejantes ocasiones queden ellos satisfechos, y el canto concertado. Quando viniere pues vna sylaba breue à ser cantada con punto suelto y simple, no ay que hazer mas, si no à la sylaba precedente tenerla vn tantico mas larga de su ordinario, como si fuera de valor de vn Compas y medio, pronunciando luego de presto la siguiente sylaba breue, como si fuera la nota de medio Compas. Mas siendo con Neuma ò ligadura, entonces todos aquellos puntos atados, cantar se han con la sylaba precedente (aduertiendo de detenerse algō mas en la postrera nota de la ligadura) añadiendo despues vna nota de Semi-breue, en la mesma posicion ò cuerda de la postrera sylaba breue. Como de los Exemplos que aqui se figuen se puede venir en conocimiento de todo esto.

Modo de qui-
tar los barba-
rismos de re-
pente en las li-
gaduras de
C. llano.

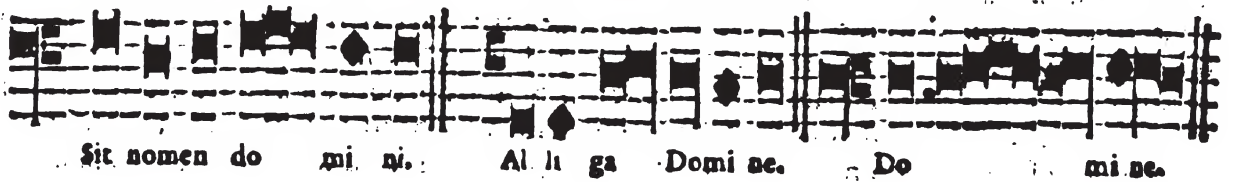
The image shows two rows of musical notation on a five-line staff. The first row contains three groups of notes: 'Domi ne clamaui', 'Tribus mi ra', and 'cu lis. Dixit dominus'. The second row contains three groups: 'Domi ne clamaui.', 'Tribus mi ra', and 'cu lis. Dixit do minus.' The notation uses square notes and includes neumas (groups of notes connected by a line) to illustrate the correct way to handle syllables and ligatures.

En lugar de
dezir así.

Asi diremos.

En lugar de
dejar así.

Así diremos.



Nota.

Esto pongo así para satisfacer à los muy perfumados, y no porque haya razón que lo pida: que sea verdad. tenemos por testimonio à Sant Augustino que fue inteligente de Música y de Gramatica; el qual en el 3. lib. de su Música, trata de las sylabas, verso y metro; haziendo diferencia entre verso y prosa, mas no hallaran que diga que en tales cantos se hagan las sylabas, del modo que ellos dizen y quieren; que como Cantollano ha de valer lo que vale, y no ha de dar lugar siempre à la Gramatica, si no en las ocasiones que arriba se dixerón,

De la diferencia que ay entre las entonaciones feriales y las solennes. Cap. X X.

La diferencia
de los princi-
pios entre los
Tonos solennes
y feriales es fa-
cil de conocer.

EN los Salmos se consideran tres cosas; principio, medio, y fin: que es la entonacion, la mediacion y la terminacion. La diferencia que ay entre la entonacion de vn Tono ferial à otro festiuo es harto facil de conocer: porque los primeros dos ò tres puntos que ay variados en los solennes, no los ay en los feriales: pues ellos comiençan en el tercero punto de los solennes, que es en el principio del *Saculorum amen*, como se dixo en el Cap. 41. de Cantollano à plan. 353. De mas desto los feriales cantan de presto con puntos sueltos y desatados: y los solennes van mas de espacio, y con mas grauedad; usando algunas notas ligadas.

Abuso en la
entonacion del
Sexto festiuo.

Hemos de aduertir otra diferencia que ay entre las entonaciones y mediaciones de los Tonos solennes, digo de los que van por vna mesma regla; como son el *Primero* y el *Sexto*, que van por *Fa sol la*, &c. y como son el *Segundo*, el *Tercero* y el *Octauo*, que van por *Vt re fa*, &c. La diferencia que ay en la entonacion del *Primero* y *Sexto*, es que el *Primero* haze la suya con los dos puntos atados, es à saber atando el *Segundo* y *Tercero*, diziendo: *Fa sol-la*: y el *Sexto* los haze sueltos, atando pero los dos primeros, diziendo: *Fa sol-la*. Aunque digo verdad, que en todas partes lo he oydo entonar, como el *Primero*, desatando el *Fa sol*, y atando el *Sol-la*. Y este mal uso es tan arraygado, que sospecha tengo que para siempre se quedara así: de modo que no aura mas diferencia, entre la entonacion del *Primero* à la del *Sexto* festiuo. La diferencia despues que hazen entre este dos Tonos en la demediacion es q la del *Primero* comienza con estos puntos *Sol la fa* atados, y luego otro *La sol*; y finalmente acaba en alto en el *La* de *A la mi re*: mas la del *Sexto* comienza con *La fa*, y luego con *La sol* atados: y finalmente acaba en baxo, en el *Fa* de *F fa vt*. La diferencia que ay entre los tres Tonos, que entonan por la regla de *Vt re fa*, es que el *Segundo* comienza su *Vt* en *C fa vt*; y el *Tercero* y *Octauo* en *G sol re vt* los suyos: mas la diferencia que ay despues entre estos dos, es que el *Tercero* canta atados los dos puntos *Re fa*, y el *Octauo* los canta desatados. En la demediacion algunos hazen el *Segundo* y *Octauo* con estos puntos, *Fa fa fa sol fa*. Lo qual no me parece proceder bien así, porquanto en los Originales antiguos hallamos que el *Segundo* canta, *Fa fa fa sol fa* en la mediacion: el *Tercero*, *Fa sol fa mi re fa*; mas el *Octauo*, *Fa mi fa sol fa*. Los demas Tonos que entonan de por sí, tienen todo variado; de modo se puede conocer facilmente lo vno de lo otro; en la demediacion solenne en algunos, puntos ay, que los diferencian de la mediacion.

Los Tonos que
entonan por la
regla de *Vt re
fa* como se
diferencian.

cion ferial, como bien examinados los exemplos que van puestas en los Cap. 41. y 44 de Cantollano, conosciendola con facilidad. De modo que assi los que enseñan, como los que escriuen, que las mediaciones son comunes y las mesmas, assi en las Fiestas dobles, semidobles y solennes, como en las simples y feriales, merecen nombre de Maestros no muy plasticos en Cantollano. Conociése tambien en las diferencias de la terminacion de los Psalmos, que es la tercera cosa considerada en esta materia: y es la que comunmente es llamada, y de todos nombrada el *Saculorum amen*, *E u o u a e*: el qual casi siempre se halla diferente en vn mesmo Tono: y porque en cada fin de Antiphona ponen el que se ha de cantar, no pongo aqui los que ay diuersos; mas los ponre (para satisfacer à muchos) en otro Capitulo apartado.

A plan. 353. y 355.

Del tono y de la entonacion mixta del Inexitu dominical. Cap. XXI.

EN el Canto Ecclesiastico, ay otro Tono de mas de los ocho ordinarios, al qual vulgarmente llaman *Tono irregular*: otros le llaman tambien, *Tono mixto*: y algunos otros le dan nombre de *Tono peregrino*: y es aquella Antiphona, *Nos qui uiuimus*, que no sirve mas de para el Psalmo *In exitu Israel de Aegypto*, quando se haze el officio, ò por dezir mas claro las *Visperas de Dominica per annum*; y no todas vezes se dize el Inexitu. Esto digo porque ay vnos que piensan, que siempre el dicho Salmo se haya de cantar en este Tono mixto: laqual opinion es muy erronea y falsa: porque no cantando la sobredicha Antiphona, *Nos qui uiuimus*, tampoco hernos de entonar el Inexitu mixto ò irregular. Mas siempre conuien cantarle, conform: fuere el Tono de su Antiphona; como en las Visperas de la fiesta de la Santissima Trinidad, que se canta del 5. Tono: porque tambien su Antiphona es del Quinto, y dize otras diferentes palabras de las ordinarias, que son; *Ex quo omnia*. Y como en las del dia de Pascua de Resurreccion, adonde se canta el dicho *Inexitu* del Octauo, que de tal Tono es su Antiphona, que dize: *Respondens autem Angelus*: y en las Visperas del Domingo in Albis, cantase del Septimo Tono, por ser del Septimo el Antiphona Alleluia. Tengan pues por regla firme de cantar el Psalmo Inexitu, del Tono de que fuere su Antiphona y no de otra manera, cantandole siempre por la regla del irregular: que antes de agora sabemos, que del mesmo Tono que es la Antiphona, es tambien la entonacion del Salmo: y esto baste para aduertimiento de la intonacion mixta ò irregular.

Tono peregrino, ò mixto ò irregular que sea, y quando se ha de cantar.

Quando el Salmo Inexitu se ha de cantar con el tono mixto, y quando de otra manera.

Inexitu cantase del 5. 7. 8. etc.

Boluiendo à nuestro proposito de lo que yuamos diziendo, digo que à este pobre canto cadauno le haze del Tono que quiere, pues vnos ay que dizen que es *Octauo*, y dan dos razones para esto: la vna es, que el *Antiphona acaba en G sol re ut* (y esto acontece, porque algunos escritores, la tienen abaxado vna quinta de su verdadera composicion; como luego veremos) donde fenece el Octauo naturalmente. La otra es, que la *Sequencia ò Saculorum acaba en D sol re*, que es su Diathessaron, y donde tiene sus clausulas naturales el Octauo: y lo que importa mas es, que no sube de su final al termino de vna quarta; parte menor que da ser al Tono. Otros quieren que sea del *Segundo natural*, diziendo que fenece vna Octaua mas en alto de su terminacion ordinaria, que es en D la sol re. en lugar de D sol re; y esto por mayor comodidad. Otros quieren que sea *Noueno ò Segundo irregular*, y que fenezca en la confinal, que es en E la mi: dan la razon y dizen, que algun escritor muy sabido, por antojo, le quiso trasportar en otras posiciones diferentes de las originales. Otros dizen que es del *Septimo imperfecto* de vn tono, y haze que tenga su principio en su cuerda confinal, que es D la sol re: yo tambien, tomandome al parecer de los mas graues authores y mas antiguos, le tengo por tal. Otros dizen que es *Primero*, y otros que es *Tercero Tono*, cuyas razones dexo en la pluma, por no dar ocasion de reyr, à quien tiene gana de llorar.

Diferentes pareceres: cerca al tono del Antiphona. Nos qui uiuimus, etc.

Vnos dicen que es Octauo.

Otros Segundo. Otros, Noueno.

Otros, Septimo. Otros, Primero. ro. y otr. Terc.

En la margen del Cap. 36. de Cantollano se notò (y en el 92. deste lib. se confirma à pl. 351.) q ay dos maneras de Tonos irregulares: los vnos son los q tienen su composicion natural y regular, mas tiene la final irregular, pues terminan vna quinta mas en alto de su

Nota.

su terminacion regular: y los otros son los que tienen su composicion y terminacion irregular. Esta Antiphona pues, *Nos qui uiuimus*, es vna de las de los Tonos irregulares de la primera manera: y es del Septimo, porque tiene su composicion desde G sol re vt graue à F fa vt agudo, que es cõposicion natural del Septimo Tono imperfecto de vna voz; y tambien porque termina en D la sol re, que es su cuerda confinal y terminacion irregular. Concluyremos pues, que la dicha Antiphona es del Septimo Tono irregular, por causa de la terminacion, y no de la composicion: y aduertan que su verdadera escriptura es en esta manera.

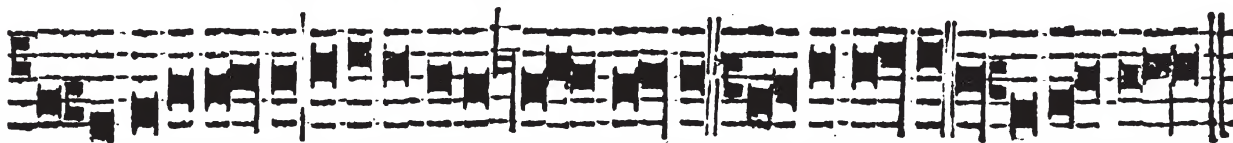
7. Tono irregular por causa de la terminacion y no de composicion.



Nos qui vi ui mus be ne di ci mus do mi no. E u o u a e.

Mas los puntados con vna destas tres maneras, estan malamente escriptos; y son contra la voluntad de su autor y reformador.

En todas estas maneras tambien se halla escrito; y malamente.



Nos qui viu.&c.los que hazé Primer tono,affi le puntan. Nos qui uiu.&c.los que le hazen del 9. ò 2. irregular, affi. Nos qui.&c. y affi los que hazen del 8.

La entonacion del Inexitu dominical, esta sacada del 4. 6. 7. y 3. Tono y por esto se llama mixta.

Nota.

La entonacion de su Psalmodia (que es el Inexitu) no es del Septimo ni tampoco de ninguno de los otros Tonos: mas tiene para su particular seruicio vna mixta ò mezcla da entonacion. Digo mezclada, pues tiene tomado de quatro entonaciones algunos puntos, para formar la suya: y es que en el principio tiene del Quarto, diziendo: La sol la (aunque corrompido le tienen, que en lugar de baxarle al Sol, alcanle al Fa, diziendo La fa la.) En el medio tiene del Sexto, diziendo Fa la sol fa. En la final tiene del Septimo y del Tercero; del Septimo en el principio de su Saculorum, diziendo en D la sol re, Sol la sol: y del Tercero en el fin del mesmo Saculorum, diziendo en A la mi re, Re fa mi re. Y para que se conozca mas facilmente toda esta mixtura, en las dos entonaciones y en los dos Saculorum, de adonde se fago la entonacion que dezimos; pongo los puntos de que se forma la psalmodia del Inexitu con puntos negros y llenos, dexando los demas que no sirven vazios y blancos.

Entonacion del 4. tono.



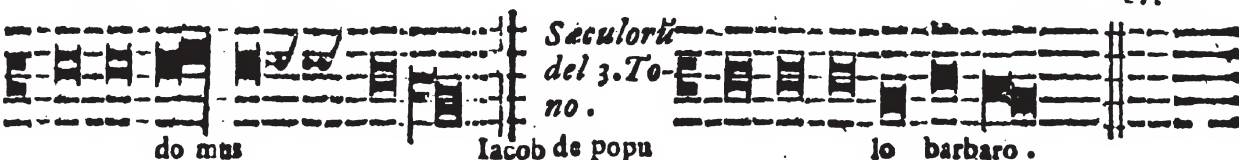
In e xi tu Is ra-

Entonac. del 6. y es la media.



el de Aegypto:

Saculorum del 7. tono.

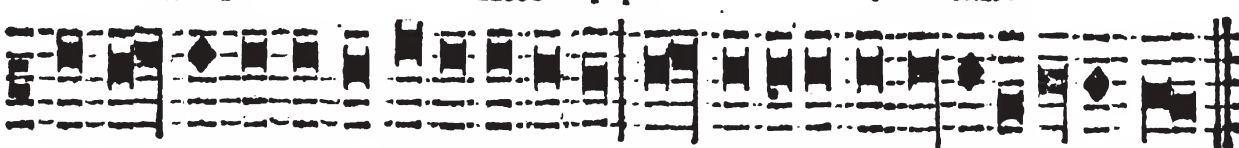


do mus

Iacob de popu

lo barba ro.

Todo junto.



In e xi tu Is ra el de Ae gypto: do mus Iacob de po pu lo barba ro.

No tienen corrompido, y dizen affi.



In exitu, &c.

In exitu, &c.

domus, &c.

Pues concluytemos, que la dicha Antiphona *Nos qui uiuimus*, no es Primero, ni Segundo, ni Tercero, ni Oçtauo, ni tampoco Noueno, si no Septimo Tono: y que al dicho canto vnos le llaman, Tono irregular; otros, Tono peregrino; y otros, Tono mixto. *Tono irregular*, porque termina la Antiphona en su letra confinal e irregular, que es D la sol re; y no en la final regular, que es G sol re vt. Llamase assi mesmo *Tono peregrino*; porque assi como es proprio del peregrino yr solo, assi solo el Psalmo *Inexitu*, va cantado con la regla por su seruicio particular ordenada. Y aunque es mucha verdad, que ningun Psalmo se canta con la entonacion del *Inexitu*, con todo esto aduiertan que el *Inexitu*, en los dias solennes, se firue de la entonacion ordinaria de los otros Salmos; y esto segun fuere el Tono de su Antiphona, como arriba se dixo. Finalmente se llama *Tono mixto*; porque esta formado y compuesto de los materiales de quatro Tonos: mezclando algunos puntos de vn Tono, con algunos otros de otro diferente Tono, para con ellos formar su estraña entonacion; como todo esto se vió muy distintamente en los exemplos arriba puestos.

Conclusión:

Porque la entonacion del *Inexitu* se llama Tono irregular, peregrino y mixto.

De las 14. especies que ay dentro del espacio de ocho bozes. Cap. XXII.

LA Oçtaua consonancia perfeta, compuesta de ocho voces, incluye en si xiiij. especies diferentes: y son, *Vnifonus*, *Semitono*, *Tono*, *Semiditono*, *Ditono*, *Diatheffaron*, *Tritono*, *Semidiapente*, *Diapente*, *Exachordo menor*, *Exachordio mayor*, *Eptachordio menor*, *Eptachordio mayor*, y *Diapason*.



Nota que las espec. de salto pueden ser tambien gradatin.

Aduiertan pero que estas catorze especies, se entienden ser en el dicho interuallo, en quanto a los terminos extremos, y no porque sean passos cantables; particularmente las entonaciones de salto: porquanto en Cantollano no se usa salto de Sexta, menos de Septima, ni tampoco de Oçtaua. Aunque en los Hymnos y Credos, que van cantados a Compas, y a razon de Canto de Organo, auezes es vñado el salto de Oçtaua: y en alguna composicion mixta perfeta. De razon no ay mas de tres saltos en Cantollano, digo para bien cantar; que es el de Tercera, el de Quarta, y el de Quinta perfeta. Vean en los Fragmentos musicales (que es el xiiij. lib.) los primeros xvi. Capítulos.

Salto de Oçtaua en Cantollano, donde se vñe.

Tres saltos en Cantollano.

De la Quarta à Diatheffaron, especie menor con que se compone el Tono. Cap. XXIII.

PARA la composicion de los Tonos, ay vna suerte de passo, que se dize Diatheffaron, llamado vulgarmente Quarta, que es vn termino de quatro bozes. Tenemos pues tres especies de Diatheffarones ò Quartas. La primera se forma de la posicion A la mi re à la posicion de D la sol re, con estas voces seguidas, *Re mi fa sol* ò de salto, diziendo; *Re sol*. La segunda especie nace de la posicion de b fa be mi à la de E la mi con estas sylabas arreo, *Mi fa sol la*, ò assi de salto; *Mi la*. Ma la tercera especie se forma desde C sol fa vt à F fa vt, diziendo gradatin, *Vt re mi fa*; ò de salto *Vt fa*; y todas

3. espec. de Quartas.

H h h das

Lib. 13.

das tres estas especies, seran las mesmas en la Octaua de abaxo, para seruicio de los Tonos Plagales ò Dicipulos. De modo que todas vezes que hallaremos vn passo seguido ò de salto que diga *Re sol*, diremos que sera la primera especie de Diatheffaron, y diziendo *Mi la*, sera segunda especie: mas *Vt fa* sera la tercera. Vean en los Fragmentos musicales al Cap. 8.

La mesma se-
ra abaxando;
y en sus Oct.

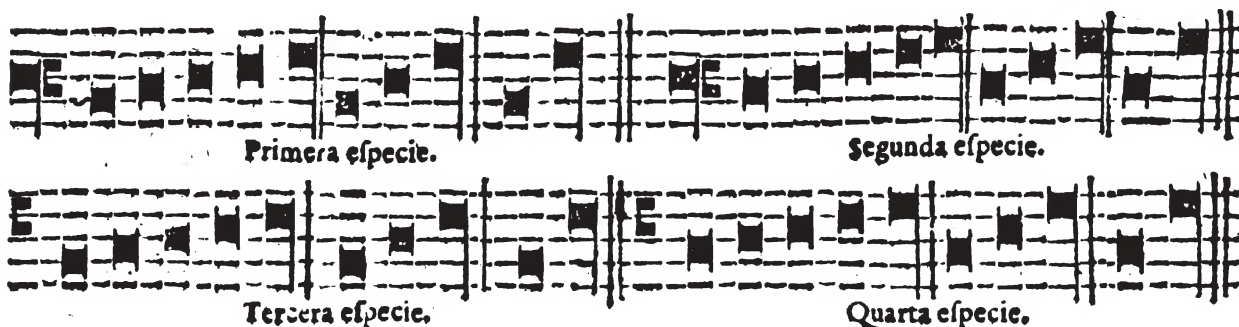


De la Quinta ò Diapente, especie mayor con que se compone el Tono. Cap. XXIII.

4. Especies de
Quintas.

PAra lo mesmo tenemos otra suerte de passo, que se dize Diapente ò Quinta, por ser vn termino de cinco voces. Ay quatro especies de Quintas ò Diapentes: la primera se forma de la posicion de D sol re à la posicion de A la mi re, con estas cinco voces seguidas, *Re mi fa sol la*: ò con estas dos de salto, *Re la*; ò assi demediada *Re fa la* (y auezes con otro punto en medio) que todo cae à vno. La segunda especie se forma de E la mi à b fa mi, cantando arreo *Mi fa sol re mi*; ò mediada diziendo, *Mi sol mi*, ò de salto assi, *Mi mi*. La tercera especie nace de la posicion de F fa vt graue à C sol fa vt agudo, con estas cinco sylabas, *Fa sol re mi fa*; ò mediada assi, *Fa re fa*: ò de salto diziendo, *Fa fa*. La quarta especie se forma desde G sol re vt, à D la sol re con estas notas seguidas, *Vt re mi fa sol*: ò assi, *Vt mi sol*: ò de salto assi diziendo; *Vt sol*. De modo que la 1. especie de Diapente, es *Re la*; la 2. *Mi mi*: la 3. *Fa fa*; la 4. *Vt sol*. Vean el Cap. ix. del xij. lib. que ay lecran esta materia mas por menudo: y aduertan que siendo demediada la Quinta, no tiene tanta fuerça ni tanta autoridad, como la de salto, y mas siendo atada.

Las 4. especies
de Quintas ò
Diapentes por
punto, y en
pública.



Nota.

Las condicio-
nes que ha de
tener vn passo
para ser espe-
cie.

Aduertan adonde comiençan y adonde acaban estas especies, paraque con facilidad puedan entender lo que somos para dezir de la composicion de los Tonos. Y es de saber (como mas vezes tengo dicho) que la medida justa, y verdadera cantidad del Diatheffaron, es de dos Tonos y vn Semitono: y la de la Diapente, de tres Tonos y vn Semitono. Mas, se ha de aduertir que para ser vn passo Diapente ò Diatheffaron, ò de otra especie de Consonancia ha de venir seguido ò de vn salto, ò con algunos puntos justos sin mas numero de notas: y que no aya otros puntos en medio que la fuerça à vna parte ni à otra: porq̃ desta manera, ya no seria especie, ni auria que tractar della.

De la composicion de los Tonos. Cap. XXV.

EN la parte de Cantollano se dixo que sea Tono, del numero, de los nombres, de la diuision, y de las letras finales y conñiales de los ocho Tonos Ecclesiasticos: agora

agora quedanos dezir de la composicion de los Tonos en general, y en particular. Se componen (digo) los dicho ocho Tonos, y cadauno delios, *de vn Diapason* que es consonancia de ocho vczes; que comprehende en si vn Diapente y vn Diatheffaron. Pero differentemente, porque los que deximos ser *Maestros* ò *Autenticos*, forman el Diapason desde su letra final arriba: y los *Discipulos* ò *Plagales*, trahen su Diapason desde la letra confinal à baxo; puesque desde su letra final arriba forman el Diapente, y desde la mesma letra abaxo, el Diatheffaron. Y parece que los Discipulos, *usando de su proprio natural*, han de cantar con sus especies *al contrario de sus Maestros*; y mas el Diapente para differenciarle quando esta al seruicio del Maestro, y quando del Discipulo: que el Diatheffaron, aunque dize lo proprio subiendo, conosece todavia por la posicion donde comienza. De mas desto se note que los extremos puntos de los Diapentes son principio de los Diatheffarones: que de otra manera el Diapason se compusiera de nueue voces; porque si bien miramos, cinco puntos del Diapente y quatro del Diatheffaron hazen nueue; y el Diapason que comprehende las dichas dos especies, se compone solamente de ocho puntos: diziendo Boecio: *Diapente & Diatheffaron formant Diapason*. Para cuya inteligencia se note que en el mesmo Signo en que acaba el Diapente, en esse mesmo comienza el Diatheffaron en los Maestros; mas en los Discipulos, comienza en el mismo Signo en que comienza el Diapente.

Composicion de los Tonos Maestros.

Composicion de los Tonos Discipulos.

Discipulos proceden con las especies al contrario de los Maestros.

Vean el Cap. 19. del 13. lib.

Nota.

De la composicion del Primero Tono en particular. Cap. XXVI.

EL Primero Tono se compone de la 1. especie de Diapente, que es la que forma en los extremos, *Re la*; del Re de D sol re al La de A la mi re: y de la 1. especie de Diatheffaron, que forma *Re sol*, del Re de A la mi re, al Sol de D la sol re. De modo que viene à formar su Diapason, desde el Re de D sol re al Sol de D la sol re: que es la *Quarta especie* en la orden de los Diapasones ò Octauas. Exemplo.

5. Re la.
4. Re sol.



Exemp. de las espec. y comp. del Pr. Tono.

De la Composicion del Segundo Tono. Cap. XXVII.

EL Segundo Tono se compone de la mesma Diapente del Primero su Maestro, y de la mesma Diatheffaron, mas situada Octaua en baxo, que es desde A re. à D sol re (aunque naturalmente procede por motu contrario.) De modo que viene à formar su Diapason del Re de A la mi re al Re de A re: que es la *Primera especie* en la orden de las Octauas ò Diapasones. Exemplo.

5. La re.
4. Sol re.



Exemp. de las espec. y comp. del Seg. Tono.

De la Composicion del Tercero Tono. Cap. XXVIII.

EL Tercero Tono se compone de la 2. especie de Diapente, que es la que forma en los extremos *Mi mi*, desde el Mi de E la mi graue, al Mi de b fa be mi agudo: y de la 2. especie de la Diatheffaron, que forma *Mi la*, del mi de b fa be mi al La de H h h 2 E la

5. Mi mi.
4. Mi la.

E la mi agudo. De modo que viene à formar su Diapason *del Mi* de E la mi graue, al La de E la mi agudo: que es la *Quinta especie*, en la orden de los Diapasones.



De la Composicion del Quarto Tono. Cap. XXIX.

1. Mi mi.
4. La mi.

EL Quarto Tono se compone de la *misma Diapente* del Tercero su Maestro, y de la *misma Diatheffaron* aunque proceda contrario, y este situada en diferentes posiciones, que es desde E la mi graue à *La* mi. De modo que viene à formar su Diapason *del Mi* de B fa be mi, al *Mi* de Be mi; que es *Segunda especie* en la orden de las Octauas.



De la Composicion del Quinto Tono. Cap. XXX.

5. Fa fa.
4. Vi fa.

EL Quinto Tono se compone de la 3. especie del *Diapente*, que es la que forma en los extremos *Fa fa*, desde el Fa de F fa vt graue, al Fa de C sol fa vt agudo: y de la 3. especie de *Diatheffaron*, que forma *Vt fa*, del Vt de C sol fa vt al Fa de F fa vt agudo. De modo que viene à formar su Diapason *del Fa* de F fa vt graue, al *Fa* de F fa vt agudo: que es la *Sexta especie* en la orden de los Diapasones ò Octauas. Aduiertan que la especie mayor deste Tono se conuierte muchas vezes en 4. especie por la *Propriedad* de b, que forma *Vt sol* desde F fa vt à C sol fa vt.



De la Composicion del Sexto Tono. Cap. XXXI.

5. Fa fa.
4. Fa vt.

EL Sexto Tono se compone de la *misma Diapente* del Quinto su Maestro, y de la *misma Diatheffaron*; aunque proceda al contrario, y este situada en diferentes posiciones; que es de F fa vt à C fa vt graue. De modo que viene à formar su Diapason desde el Fa de C sol fa vt al Vt de C fa vt; que es la *Tercera especie* en la orden de los Diapasones.



De la Composicion del Septimo Tono. Cap. XXXII.

EL Septimo Tono se compone de la 4. especie de Diapente, que es la que forma en sus extremos *Vt sol*, del *Vt* de G sol re vt al Sol de D la sol re; y de la prim. especie de Diatheffaron que forma *Re sol*, del *Re* de D la sol re, al Sol de G sol re vt. De modo que viene à formar su Diapason desde el *Vt* de G sol re vt graue (segun nuestra diuision de la Mano) al Sol de G sol re vt agudo: que es la Septima especie en la orden de las Octauas.



De la Composicion del Octauo Tono. Cap. XXXIII.

EL Octauo Tono, se compone de la mesma Diapente del Septimo su Maestro, y de la mesma Diatheffaron, aunque procede naturalmente por motu contrario, y esta situada en diferentes posiciones, que es de G sol re vt graue à D sol re graue. De modo que viene à formar su Diapason del Sol de D la sol re, al Re de D sol re: que es Quarta especie en la orden de los Diapasones ò Octauas. Y adviertan que es la mesma del Primero Tono; solo diffieren en la diuision; porquanto aquella esta diuidida Harmonicamente, y esta Arithmeticamente. Para entender estas diuisiones, acudan en el postrero Cap. de los Fragmentos Musicales, ò al 2. de los Tonos de Canto de Organo.



Ya deuen auer advertido, de como los Maestros y los Discipulos tienen los Diapentes semejantes, desde el Signo donde fenecen à la parte alta: mas à los Diatheffarones tienenlos los Maestros desde el Signo donde cumple el Diapente subiendo, con lo qual cumplen el Diapason: y los Discipulos tienenlos desde el Signo donde fenecen, descendiendo; con que ellos tambien cumplen el Diapason. De todo lo sobredicho se sigue, que para cantar los Tonos con todo rigor y perfeccion, se ha de tener cuenta con que los Maestros se entonen baxos, porque suben mucho mas que los Discipulos: y que los Discipulos se entonen altos, que baxan mas que los Maestros.

Del Tono perfeto. Cap. XXXIV.

TEnemos diuerfas maneras de Tonos (como à dezir) Tono perfeto, Tono imperfeto, Tono mixto, Tono commixto, Tono irregular, &c. *Toni perfecti sunt illi (siue sint autentici siue plagales) qui seruant regulam eis ab authoribus datam: & non transeunt terminos nec in ascensu nec in descensu, &c. Roset. fol. xx.* Tono perfeto es aquel canto, que en el processo de su composicion, sube desde su final ocho puntos, (que es el termino de vn Diapason) digo siendo Maestro: y siendo Discipulo, por fuerza ha de subir por lo menos cinco puntos desde su letra final, y baxa quatro; que es el termino perfeto de vn Diapason, como se puede ver en el Introito del iiii. Domingo de Aduento, *Rorate celi desuper*, que es Primero perfeto: y aquel otro en la Missa de N. Señora: *Vultum tuum deprecabuntur*, que es Segundo Tono: y como veremos en los exemplos que siguen.

Del Tono imperfeto. Cap. XXXV.

Imparfetus Tonus siue autenticus siue placalis; est qui non implet propriam Diapason figuram deficiens vel ex parte Diapentes, vel ex parte Diatessaron, vel ex parte utriusque. Gaff. cap. 8. lib. 1. sua pract. Tono imperfeto es aquel canto, que carece de la composicion sobredicha: siendo Maestro, no subiendo desde su letra final arriba, ocho puntos: y siendo Discipulo, no baxando quatro y no alçando cinco puntos de su final; como parece en el Introito de la tercera Misa de la Natiuidad de N. Señor. *Puer qui natus est nobis*, que es 7. Tono imperfeto: y en *Gaudeamus omnes*, &c. Marcheto de Padua autor antiguo, en el Cap. 2. del 1. Traçt. de su Musica, quiere sea imperfeto; mas en esto no tiene razon. Lean el Traçtado de Cantollano del R. P. Ayguino, al Cap. 6. del 2. lib. de la Illuminata.

Avisos cerca à la perfeccion y imperfeccion del Tono. Cap. XXXVI.

Aduertan que no tuviendo el canto en su processo los dichos ocho puntos, de la manera y con la ordẽ que queda dicho, sera siempre imperfeto; aunque (digo) tẽga los extremos de su compostura de nueue ni de diez puntos por otra via. Aduertan tambien que los Maestros nunca pueden ser imperfetos por la parte baxa, por respeto de su final; mas los Discipulos pueden ser imperfetos de entrambas partes. alta y baxa; es à sauër del Diapente que tienen por arriba de la final, y de la Diatessaron que tienen debaxo de la mesma final.

Pues concluyremos que la imperfeccion del Tono otra cosa no es, que quitar algun interualo de la Diapente ò del Diatessaron; ò verdaderamente de su Diapason, que todo viene ser lo mesmo. Tambien aduerto, que porne pocas notas y poco numero de exemplos, por no gastar tanto papel en cosa tan facil de entender, y puedo dezir lo hago contra mi voluntad; con todo esso no puedo dexar de hazello por los moços y por los principiantes, à los quales todo se les haze difficil (no siendo declarado en exemplos) aunque muy facil sea.

De la perfeccion e imperfeccion del Primero Tono. Cap. XXXVII.

EL Primero Tono para ser perfeto tiene de subir cinco Tonos sexquioctauos y dos Semitonos cantables, comenzando de la posicion de D sol re hasta à la posicion de D la solre; q̃ es el termino de vna Oçtaua perfeta; y saltandole alguna nota de la parte superior, es à sauër que no suba à D la sol re, sera llamado Primero imperfeto; y esta imperficion sera de tanta cantidad, de quanta fuere la falta para llegar à la perfeccion, como aqui en estos quatro exemplos se vee.

Nota.
Demostracion
del Primero
Tono perfeto.



Primero Tono
imperf. de un
Tono Sexq.



Primero Tono
imperf. de un
Semidiçono.



Para



Pr. Tono imp.
de vn Diti

La mesma regla se ha de guardar en los demas Tonos Maestros, que son *Tercero*, *Quinto* y *Septimo*. De los cantos compuestos por *Quinta* y por *Quarta*, tractarseha por *apacte*, dando para ellos otra particular regla.

De la perficion y imperficion del Segundo Tono. Cap. XXXVIII.

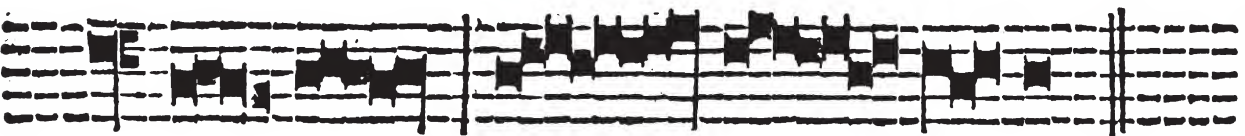
EL Segundo Tono, para ser perfeto, ha de alçar tres Tonos y vn Semitono, de su letra final arriua; y baxar dos Tonos y vn Semitono; que viene à ser (considerando los extremos) desde la posicion de *A la mi re* à la de *A re*, que es interualo de vna *Octaua* perfeta. Mas faltandole alguna nota, sera llamado Segundo Tono imperfeto; y esta imperfeccion sera segun la cantidad que le faltare. Exemplo.



Demostracion
del Segundo
Tono perfeto.



2. imp. de vn
Tono, de la
parte alta.



Segundo Tono
imperf. de vn
Tono de la
parte baxa.



2. imp. de vn
Tono de la
parte alta: y
vn Semidia,
de la baxa.

Para euitar en parte la prolixidad, no ponre exemplos de mayor imperficion; pues para entenderlos, bastaran los que hemos mostrado; teniendo siempre cuenta con las voces y cantidades, que faltan para la perfeccion del Tono; y advirtiendos quantas son las que faltan de la parte alta, y quantas de la baxa. La qual regla se ha de guardar en los de mas Tonos Discipulos, que son *Quarto*, *Sexto*, y *Octauo*.

Que sea Mixtion. Cap. XXXIX.

Segun Gafforo en el primero de su *Pratica*: *Mixtus Tonus dicitur, si authenticus est, cum vel totum grauius sui Placalis attigerit Tetrachordum, vel duas saltem eius chordas.* Roseto especificando puntualmente que sea Mixtion, dize en esta manera. *Tonus mixtus est ille qui facit mixtionem cum suo socio: scilicet, Primus cum Secundo, Tertius cum Quarto, Quintus cum Sexto, Septimus cum Octauo: & è contrario, Secundus cum Primo, Quartus cum Tertio, Sextus cum Quinto, Octauus cum Septimo; ut patet quando Primus Tonus facit suum ascensum vsque in D la sol re, & descendit vsque in A re; tunc Primus mixtionem facit cum suo plagali, scilicet cum Secundo; & sic facit Tertius cum Quarto, & Quartus cum Tertio, & sic de alijs.* Cap. 8.

De

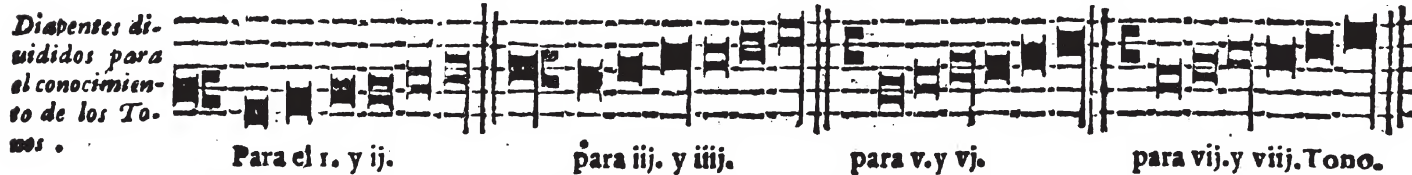
Declarome. Otros Tonos ay que suben al termino de Maestros, y tambien baxan al de Discipulos, los quales se llaman *Tonos mixtos*. Diremos pues que la Mixtion otra cosa es, si no que los Maestros participan de los Diatheffarones de los Discipulos; y por contrario, los Discipulos se firuen de los Diatheffarones de los Maestros. Aqui es menester saber lo que se dixo en el Capitulo de las letras finales, para entender de como se acompañan; que es vn Maestro y vn Discipulo, en esta manera, el Primero con el Segundo; el Tercero con el Quarto; el Quinto con el Sexto; y el Septimo con el Octauo.

De la diuision de la Mixtion. Cap. XXX.

Mix. perfecta. **L**A Mixtion esta diuidida en dos partes, es à sauer en perfecta y en imperfecta. La Mixtion perfecta otra cosa no es que vn canto el qual sea Maestro y Discipulo ambos perfectos: adonde conuiene (y es menester) que el vno dellos tenga el principado; de otra manera todo seria confusion. Como es la Sequencia de los finados, *Dies iræ dies illa*: como la de Pasqua de Resurreccion, *Victimæ paschali laudes*: como es la *Salve Regina*; ò como los dos Responsorios de maytines, *Duo Seraphim* y *Sint lumbi vestri præcincti*; los quales todos son juzgados del Primero perfecto cõ la mixtion perfecta. Mas la Mixtion imperfecta, es quando el Tono que Señorea, no participa toda la Diatheffaron de su compañero, si no parte della: como la Postcom. de los Confess. Pontif. *Beatus ille seruus*; que es Tercero Tono perfecto con la Mixtion imperfecta, &c.

Regla para conocer los Tonos Mixtos perfectos. Cap. XXXXI.

Cantos difciles à conocer. **P**ARA conocer el canto de que Tono sea, quando es perfecto de vna parte, y de la otra mixto imperfecto, es harto facil; pues nos seruimos de las reglas passadas: Mas la dificultad esta en conocerle quando ambas dos partes son mixtas perfectas: es à sauer por la parte del Maestro y tambien por la del Discipulo. Estos tales cantos, no pudiendo ser juzga los con la regla ordinaria de la subida y baxada, por ser yguales en subir y baxar, han de ser juzgados por las especies de los Diapentes que pertenecen à los dos compañeros: advirtiendo (como otra vez se dixo) que los Diapentes de los Maestros suben, y los de los Discipulos abaxan; el que tuuiere pues mas vezes el suyo en la composicion, ò siendo en esto tambien yguales, el que le tuuiere de mayor fuerza, aquel ganara el nombre de principal. Y si no huuiere en ella tales Diapentes, con la mesma orden hase de ver si ay en ella especies de Diatheffarones, digo que sean del Tono; que, tuuiendolos por ellos se ha de juzgar: y quando que no por ultimo auiso, juzgaremos por el Ditono del Tono, que es por la mayor parte de su Diapente: y es que los Diapentes se diuiden en dos partes desiguales, es à sauer en vna mayor, que es el Ditono; y en otra menor, que es el Semiditono. Y para que se entienda lo que vamos diziendo, pongolos en exemplo con notas blancas; dexando las demas notas del Diapente en su negrez, afin se conozcan los Semiditonos, y se vea mas claramente la diuision del Diapente. Alçando firuen à los Maestros, y baxando à los Discipulos.



Pienso hauerays advertido, que en los Diapentes no ay mas de dos especies de Ditonos, para nuestro proposito; el vno es de F fa vt graue à A la mi re agudo, el qual alçando (sea agora de grado ò sea de salto) firue al Primero y Quinto Tono; mas abaxando, al Segundo y Sexto. El otro Ditono es, de G sol re vt à b fa mi (cantando Mi) el qual alçando firue al Tercero y Septimo; mas baxando seruirà al iij. y viij.

De-

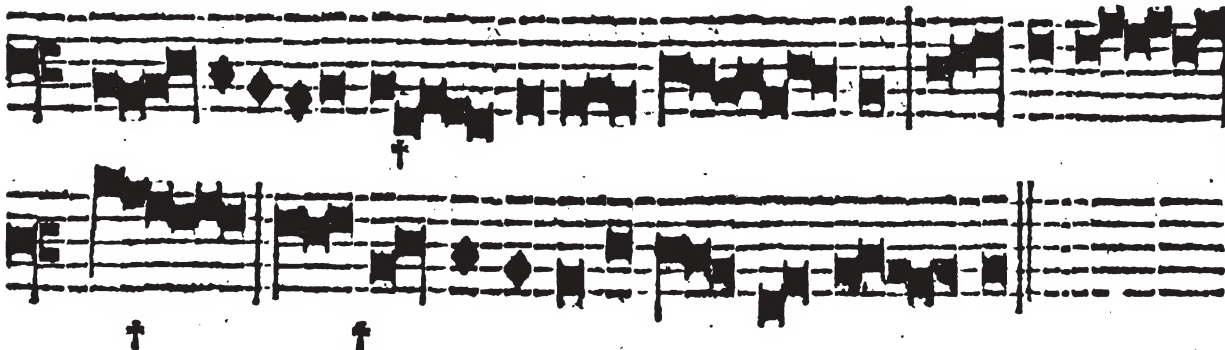
*Demoftracion de los Tonos perfetos con la Mixtion perfeta ;
llamados, Mixtos perfetos . Cap. XXX XII.*

PVes en el Cap. pasado se dixo fuficientemente , que fea Mixtion perfeta , y de-
como fe han de juzgar los Cantos, que tienen los terminos perfeta y cumplida-
mente de ambos dos compañeros, Maeftro y Dicipulo ; agora no ay mas que dezir
en efto, fi no poner en platica vn par de exemplos, para los faver conocer mas facil-
mente; el vno dellos fera este .



*Demoftr. de
pr. Tono perf
con la mixt.
perfeta de fu
Dicip. que es
el Segundo.*

Este exemplo fe vee claramente, que enquanto al subir y baxar, es *Primero y Segundo Tono, ambos perfetos*: mas por causa del Diapente duplicado que ay en el, que dize *Re la*; y tambien por causa del Diatheffaron (aunque el segundo dellos se halla fuera de sus cuerdas naturales) que dize, *Re fol*; es juzgado por *Primero Tono perfeto*, acausa que ambas especies son fuyas; y *mixto con el Segundo perfeto*, porque baxa en *A re* termino fuyo natural. Llamase con menos palabras; *Primer Tono mixto perfeto*. Adujertan que las Cruces feñalan las especies.



*Demoftracion
del Segundo
Tono perfeto
con la mixt.
perfeta con fu
Maeftro, que
es el Primero.*

Tambien este exemplo, enquanto al baxar y subir, es *Primero y Segundo Tono ambos perfetos* : mas por causa del Tiapente que en el ay, que dize *La re*; y tambien del Diatheffaron que dize, *Sol re* (no obstante que vnas vezes se halle fuera de sus cuerdas ordinarias) es juzgado *Segundo Tono perfeto*, a causa que ambas especies mayor y menor, fon fuyas; y *mixto con el Primero perfeto*, porque fube en *D la sol re* termino fuyo natural. Llamase tambien por otro nombre, *Segundo Tono mixto perfeto*. El mefmo juyzio hazerfeha con los demas Tonos mixtos perfetos, tiniendo cuenta con sus particulares Especies, segun se mostraron en los ocho Capítulos de la composicion particular de cada Tono, comenzando desde el Cap. 26. à plan. 427. Digo muy amado Lector, que semejantes Composiciones han de fer juzgadas por las Especies de los Diapentes y Diatheffarones que ay en ellas, y no por la cuerda de medio, como quieren algunos authores: fiendo cosa cierta (como dize el melifluo Bernardo) que *Species sunt musicales epula quæ Modos ereant*. En el 3. Cap. figuiente, diremos quales Composiciones fean las que juzgar fe deuen por la regla de la cuerda de medio..

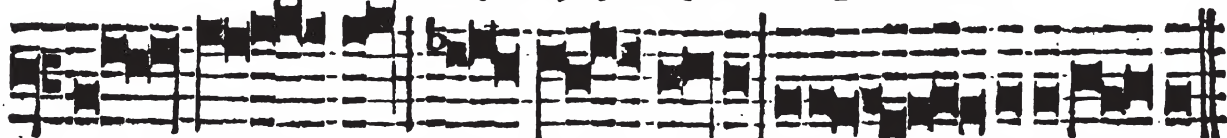
*S. Bern. Cap. 4
fua mus. lib.*

*Demostracion de los Tonos perfetos , con la mixtion imperfeta :
llamados, Mixtos imperfetos . Cap. XXXXIII.*

Haviendo mostrado con exemplos, el Primero y Segundo Tono perfetos con la mixtion perfeta: ponre agora los mesmos Tonos perfetos, pero con la mixtion imperfeta. Los quales se han de juzgar de la subida y baxada (por no tener en la composicion Especies de ninguna manera) como en el processo destos dos exemplos que siguen se puede aduertir.

*Demostracion del Primero Tono perfeto con la mixtion imperfeta de vn Tono
Sexquioctauo, con su Discipulo; que es el Segundo Tono.*

Primero Tono
perfeto con la
mixtion imp.



*Demostracion del Segundo Tono perfeto, con la mixtion imperfeta de vn Tono
Sexquioctauo con su Maestro, es à fauer con el Primero Tono .*

Segundo Tono
perfeto con la
mixtion imperf.



El mesmo juyzio hazerfeha con los demas Tonos Mixtos imperfetos, viniendo cuenta con la subida y baxada.

*Demostracion de los Tonos imperfetos con la Mixtion imperfeta :
y para saber el punto que baxa debaxo de la letra final, quando es
de licencia, y quando de Mixtion. Cap. XXXXIII.*

POr no dexar suspensa esta materia, es menester que en este presente Cap. pongamos tambien los exemplos de los Tonos imperfetos con la mixtion imperfeta.

Los 8 puntos
de arte, y los
dos de licen-
cia.

Aduiertan primeramente que el punto, que en los Maestros cala debaxo de la letra final, y en los Discipulos, sube mas arriba de su Diapente, que no es el vno de los dos, llamados punto de licencia ecclesiastica; si no que es punto mixto, es à fauer punto que forma mixtion. El punto de licencia se entienda fer, quando que el Tono es perfeto; es à fauer. compuesto de vn Diapason que son ocho voces, y estos son los ocho puntos que dicen de Arte: porque para hazer Clausulas diferentes, en semejantes ocasiones, se permiten los dos puntos de licencia en cada Tono, añadiendo el vno dellos à la parte superior y el otro à la inferior. Y entonces tiene el Tono diez puntos en sus extremos, y llamase verdadero perfeto, por ser à imitacion del Psalmista, à de dize; *In psalterio decachordo psallam tibi*: en el Salterio de diez cuerdas, cantare al Señor: como aqui en este exemplo; y aduertan que no es Tono plusquam perfeto.

Psalm. 143.

Primero Tono
perfeto con los
2. puntos de li-
cencia.



Para remate digo que el punto que baxa debaxo de la letra final en vn Tono Autentico ò Maestro. es de licencia todas vezes que llegue con algunas notas à la Octaua: ma no llegando à ella, el dicho punto causa mixtion de Tono. Como por exemplo; el punto que baxa en C fa vt en vn Tono Primero, es de licencia todas vezes que su com-
sicion

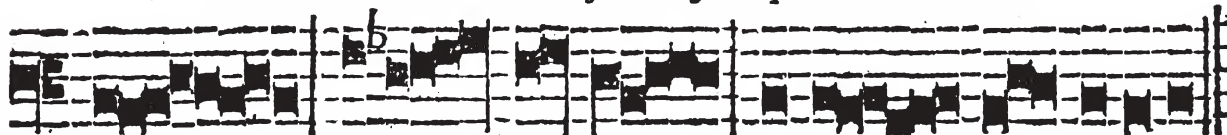
ficion arribe con algunas notas, pocas ò muchas que ſean , à D la ſol re, que es el extremo de ſu Diapafon, y perfeta compoſicion, mas no alçando à la dicha poſicion , el meſmo punto de C fa vt, es mixto . De modo que, aſſi como dezimos que aquel punto que baxa debaxo de ſu final, es punto de licencia(y no de mixtion) por cauſa que alça los ocho puntos: aſſi tambien diremos, que el meſmo punto es de mixtion (y no de licencia) todas vezes que no alçe los ocho puntos arriua dichos , llamados (como queda dicho) los ocho puntos de arte: como en eſte exemplo ſe vee .

*Lo meſmo ſe
rà del punte
que ſube mas
arriba de la
Quinta en los
Tonos Plaga-
les, ò Discipu-
los.*

*Demoftracion del Primer Tono imperfeto, con la mixtion imperfeta de vn Semidi-
tono con ſu Diſcipulo, que es el Segundo .*



*Demoftracion del Segundo Tono imperfeto, con la mixtion imperfeta, de la
cantidad de vn Ditono con ſu Maeſtro, que es el Primero .*



Lo meſmo ſe guardara en los demas Tonos. Y magino yo deuen dezir algunos (como vn eſcritor moderno dize) que todo lo dicho ſirue de nada : pues el punto que falta , es facil coſa ponerle à vna parte ò à otra del Diapente ò del Diatheſſaron, adonde le faltare: y que deſta manera no aura Tono imperfeto, ſi no que todos ſean perfetos; y que de lo demas no ay que tractar dello . Yo cerca de eſto à el, y à todos ellos juntamente reſpondo, que no hablen conmigo , ſi no que digan ſus doctas y nuevas razones al Glorioso Gregorio, reformador del Cantollano: y por conſiguiente, paleſen ſus excelentes y ſubtiles obſeruaciones à los Cantollaniſtas de aquel tiempo , los quales ordenaron y eſcriuieron tales cantos , con tantas confuſiones y dificultades como dizen . Digo bien (y con verdad) que lo que eſcriuo agora en eſte libro, es para entender el canto antiguo, ya de muchos años puntado; y no para conocer al que ſus Mercedes eſtan para componer y poner en luz.

*De los Tonos mixtos , aſſi perfetos , como imperfetos que ſe
juſgan por cuerda . Cap. XXXXV.*

H Allanſe otras maneras de Tonos Mixtos, aſſi del todo perfetos , como y igualmente imperfetos: los quales no tienen en la compoſicion eſpecie ninguna de Diapente, ni de Diatheſſaron; y ſiendo muy conueniente que el vno de los dos , Maeſtro ò Diſcipulo , tenga el principato del Tono; por eſto ſemejantes cantos ſe juſgan por cuerda: es à ſauer por la poſicion ò ſigno que diuide la Diapente, guardando la orden y regla que luego diremos . Hablando de la compoſicion de los Tonos, ſe dixo que los intervalos de los Diapentes ſon comunes à los Maeſtros y à los Diſcipulos ; y que entre ellos ſe halla ſolamente la diferencia en el Diatheſſaron: porque los Maeſtros tienen el Diatheſſaron de la parte alta del Diapente ; y los Diſcipulos le tienen de la parte baxa del meſmo Diapente . En eſtas ocasiones pues, conuiene diuidir el Diapente en dos partes; y aquella poſicion que ay en medio del Diapente ſera la que comparte el dicho intervalo: de manera que venran à ſer dos notas de la parte alta de la poſicion que diuide el Diapente, y otras dos debaxo de la meſma poſicion . Y aſſi todas aquellas notas, que ſe hallaren de la parte de arriba de la dicha cuerda que diuide el Diapente, pretenden à los Tonos Maeſtros: y todas aquellas que ſe hallaren deba-

*juſgar por
cuerda quan-
do.*

*Franch. lib. x.
Cap. 15. ſua
muſ. pract.
y el Reu. Ay-
guino cap. x.
del 2. lib. de ſu
Illumin.*

xo de la dicha cuerda de medio, pretenden à los Tonos Discipulos.

*Cuerdas de la
diuision quan-
tas y quales.*

Estas cuerdas son quatro, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, y B: fa mi : las quales en esta manera van repartidas. La cuerda del Primero y Segundo Tono, es F fa vt graue : la cuerda del Tercero y Quarto, es G sol re vt: la cuerda del Quinto y Sexto Tono, es A la mi re: y la cuerda del Septimo y Octauo, es b fa be mi. En pratica las pongo para los principiantes: y van señaladas de blanco.



*Quando y co-
mo se ha de
juzgar vn
Canto por la
Regla, que di-
xan de la
cuerda.*

Pr. lib. 1. prat.

*Roseto à pla.
20. f. a Mus.
y Ayguino en
la illumin.
lib. 2. cap. 10.*

*Regla ordin.
para juzgar
las Antipb.*

Sabido que cosa es esta cuerda, ponte agora en regla la orden que se ha de tener en juzgar con ella. Digo que hallandose vn Canto, que suba al termino de Maestro y baxe tambien al del Discipulo; ò siendo yguualmente imperfetos, y no teniendo en su composicion especie de Diapente ni de Diatessaron (siendo la cantoria grande y solenne; como es la del Introyto, Gradual, Alleluya, &c.) ni tampoco de Ditono que sea proprio del Tono (y esto se ha de entender en vn canto breue y simple, como es el canto que contiene ocho ò diez palabras, como acontece en algunas Antiphonas:) este tal canto sera juzgado por la regla que dizen de la cuerda. Sera menester pues contar todas las notas de la parte alta de la cuerda, y tambien todas las que tuuiere de baxo; y si fueren mas las de arriba que las de abaxo, sera Tono Maestro mixto con su Discipulo, de Mixtion perfeta ò imperfeta, segun que ella fuere. Mas si fueren en mayor numero y mayor cantidad las de abaxo que las de arriba, juzgarseha por Discipulo, mixto con su Maestro. Y aduertan, que no han de contar las notas que estuuieren en la cuerda de la diuision, para darlas al Maestro, ni tampoco al Discipulo; mas dexarlashan como neutrales; pues estan en la posicion que diuide el interualo del Diapente. Esta es opinion de Franquino, el qual en el 15. Cap. de su Prat. dize: *Musici verum notulas iudicialibus ipsis chordis inscriptas; neutris connumerandas instituerunt.* Aprobada de Blas Roseto, con estas palabras: *Et quando vis cognoscere cantum, videlicet de quo genere Toni sit, nota quae posita sunt in chorda, non debent computari in numero cum illis, quae sunt superius vel inferius: sed si plures notae erunt superius quam inferius, authenticus est: & è conuerso, si fuerunt plures inferiores, plagalis est.* Y para conclusion aduertan, que assi la regla del Ditono como esta de la cuerda, es particular regla para las Antiphonas, y para las composiciones que no tienen especies proprias en favor.

Demostracion de vnos Cantos que van juzgados por cuerda. Cap. XXXXVI.

Demostracion del Primero y Segundo Tono ambos perfetos, en la qual no ay especies de Diapente ni de Diatessaron, ni tampoco de Ditono por las quales se pueda juzgar el Tono justamente; y assi por la mayor cantidad de las notas, que ay en ella de la parte superior de la cuerda de F fa vt, vemos que es del Primero, mixto perfeto con el Segundo su Discipulo.



Demostracion del Segundo Tono imperfeto, mixto imperfeto con el Primero su Maestro; juzgado por tal, conforme la regla de la cuerda, por no tener en si especies proprias y particulares.



Segundo Tono mixto imperf. juzgando por su cuerda, que es la de F fa ut.

Lo mismo obseruaremos en los demas Tonos, en semejantes ocasiones digo: y advertan que si à caso las notas fueren en numero yguales, seran juzgados por Tono^s Autenticos ò Maestros: y se les da esta honra assi porque, *Denominatio fit à nobiliori*, como porque ellos son mas antiguos en la Escuela musical, que los Plagales ò Discipulos: como se dixo en el Cap. 37. y 57. de las Curiosidades. Advertan tambien que el Segundo no puede ser mas imperfecto, de lo que es, porquanto vendria ser compuesto solamente de vna Quinta; y en este Capitulo no he hablado de semejante composicion, mas en otro particular dire cerca dello, lo que Dios fuere seruido.

Tex. 116.

A plan. 258. y à 289.

Que no siempre los Tonos Mixtos imperfectos se han de juzgar por cuerda, si no auezes por intervalo. Cap. XXXXVII.

Algunos cantos se hallan yguales de figuras extremas, los cuales aunque no tengan en su composura especie de Diapente ni de Diatheffaron, no por esso se han de juzgar por la sobredicha regla de la cuerda, si no por otra mas propria; à la qual llamaremos *regla del intervalo*. La causa desto es, que muy bien dos Tonos Maestro y Discipulo, en vna composicion mixta imperfecta, pueden faltar ygualmente de figuras, mas no de intervalo.

Regla del intervalo.

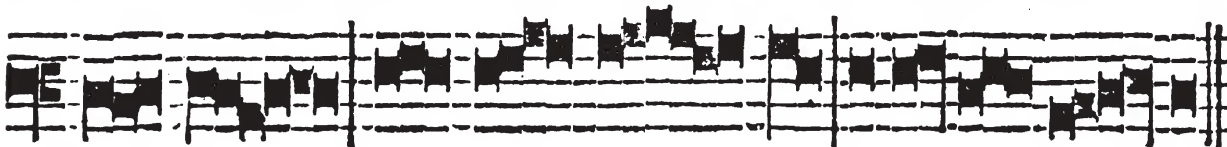


Quinto Tono por la regla del intervalo: y sera Sexto, juzgando por cuerda.

Vemos claramente que este Canto es Quinto y Sexto Tono, cadaqual dellos imperfecto de dos puntos, para llegar al termino de la perfeccion: y aunque es verdad que falta ygualmēte de pūtos, no por esso es conueniēte cosa juzgarle por la regla de la cuerda: si no que *deuemos mirar qual intervalo falta mas*, y qual menos para perfeccionar los dichos dos Tonos. Digo pues que para perfeccionar al Quinto, *falta vn Semiditono ò Tercera menor*: y para perfeccionar al Sexto *falta vn Ditono ò Tercera mayor*. Faltando pues mayor cantidad para la perfeccion del Sexto, sigue que el dicho Canto sera juzgado por Quinto: no por el numero de las notas, mas por la cantidad del intervalo que le falta: porquanto *falta vn Semitono incantable menos del Sexto*. Con todo esto quien juzgar quisiere al sobredicho canto por cuerda, sin hazer caso del intervalo, sin duda ninguna quedaria Sexto y no Quinto: el qual iuyzio no se permite, guardando las leyes ò reglas musicales.

Nota.

Tambien con la mesma regla del intervalo, se ha de juzgar el presente exemplo, y no por cuerda: que juzgandole por cuerda diremos ser Tercero, y no Quar. Tono.



Quarto Tono por la regla del intervalo: y Tercero, todas vezes se juzgue por cuerda.

Vemos que el Tono Maestro *falta vn Tono sexquioctauo* de su perfeccion; y el Discipulo *falta solamente de vn Semitono cantable*. Faltando pues mayor cantidad al Tono Maestro, dello sigue, que el dicho exemplo sera juzgado por Quarto, *mixto imperfecto con el Tercero*. Concluyremos pues, ser fuera de razon el querer juzgar siempre por cuerda: si no à vezes por intervalo, y auezes por cuerda. Y advertan(guardando la naturaleza de cada Tono) que nunca acontece seruirnos della en el Primero,

En quales Tonos sirve la regla del Intervalo.

Segun-

Segundo, Septimo, ni en el Octauo Tono; que faltando ygualmente de figuras en la subida y baxada, faltan tambien ygualmente de interuallo : Mas seruirá tan solamente para el Tercero : Quarto, Quinto, y Sexto Tono, los quales (siendo mixtos) pueden faltar ygualmente de puntos, y no de interuallos; como hemos visto en los dos exemplos de arriba .

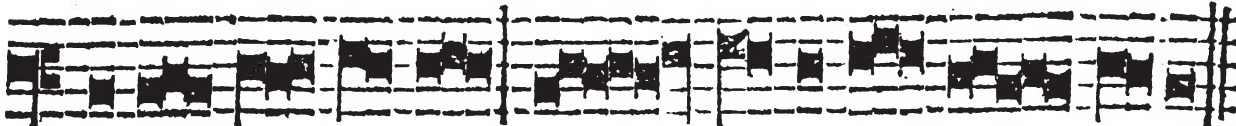
*De los cantos compuestos por Quinta de extremo
à extremo. Cap. XXXXVIII.*

OTros Tonos ay mas imperfectos , compuestos de extremo à extremo en el término de cinco voces solamente: los quales no pueden ser juzgados por intervalo , porquanto les falta todo el Diathessaron, ni tampoco por cuerda, por la mesma razon que se dixo: *mas por espacio ò por especies* . Serà pues vn Cantollano, el qual (pongamos caso) terminara en D sol re: digo que no tuuiendo en su composicion vn Diapente que diga *La re* , mediado perfeto ò inmediado ; ò alomenos vn Diathessaron , que diga *Sol re* inmediado (que es de salto) sera juzgado por Primero Tono . Porque diuidiendolo, mayor espacio terna arriba de la posicion de F fa vt , el qual serà la cantidad de vn Ditono; que de la parte baxa de la dicha posicion, que es solamente el espacio de vn Semiditono . Y aduertan que aunque los Diathessarones en semejantes cantos, no estan en sus propios lugares, con todo esto, todas vezes que hallaremos vn Diathessaron que diga *Re sol, de D sol re à G sol re vt*, serà al seruicio del Primero; y diciendo al contrario *Sol re* , sera al seruicio del Segundo . Tambien *Mi la* seruira al Tercero, y *La mi* al Quarto: *Vt fa*, al Quinto Tono, y *Fa vt* al Sexto: y al Septimo otro *Re sol*, desde *A la mi re à D la sol re*; y al contrario, *Sol re*, al Octauo dara el nòbre.

Demoftracion del Primero Tono, por causa del mayor espacio que ay arriua de la posicion de F fa vt; la qual diuide el termino de su Diapente, en cuyos extremos esta compuesto el presente canto, fin auer en el Especies del Segundo Tono.

***Nova de los
Diatheffarones
que estan fue-
ra de sus lu-
gares.***

**Tomo I. por
causa del ma-
yor espacio.**



Mas hallandose en el dicho canto vn Diapente ò vn Diathessaron, que pertenezca al Segundo Tono, por Segundo sera juzgado; como se vee en este otro exemplo: que por causa del Diapente que ay en el, que dize *La re*, es juzgado por Segundo y no Pr.

**Tono 2. per
causa del Dia
pente.**



Si atentamente consideramos lo que pertenece à este particular, hallaremos que los cantos compuestos por Quinta, los quales terminan en D sol re (no teniendo digo en su cõposicion à lomenos la vna de las dos especies del Segundo) sera *del Primero Tono*: y los que terminan en E la mi, seran *del Tercero*, no tuuiendo pero; &c. Mas los que acaban en F fa vt, *del Sexto*; y los que terminaren en G sol re vt, seran *del Oçtauo*: y todo esto por la cantidad del Ditono, que es (como queda dicho) la mayor parte del termino de la Quinta perfeta, laqual da el ser à tales composiciones.

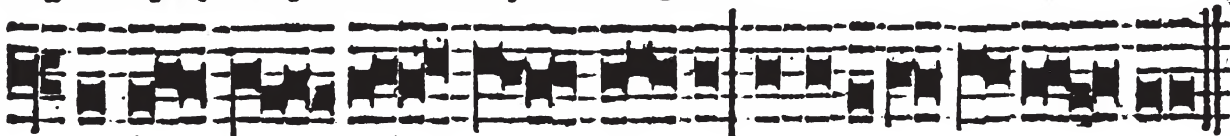
L

La regla que se ha de guardar en hazer juyzio de vn Cantollano compuesto por Quarta. Cap. XXXXVIII.

Casi todo aquello que escriue N.N. de Cantollano, es prouechofo para principiantes: mas en esta su arte tan delicada y milagrosa, que sus seguidores dicen, van texidos muchos errores de tan grueso hilado, que no se pueden sufrir; como alli adonde dize, que *el Canto compuesto por Quarta de extremo à extremo, no sera de ningun Tono*. En lo qual va tan diferente de las buenas reglas musicales, como lo blanco de lo negro: tanto que los moços de Choro no se pueden contener sin reyrse dello. Digo que assi esse escritor, como los otros que tienen la mesma opinion, van muy engañados y en todo contrarios à los eccelentes Musicos, assi latinos como romancistas: porque vn *Canto compuesto de Quarta*, se deue llamar Tono; acausa que *es compuesto de vna de las dos especies que dan el ser perfeto al Tono*, que son Diapente y Diatheffaron; como en diuersos lugares tengo hecho mencion dello. Y aduertan que todos los Tonos desta suerte seran Discipulos, no tuuiendo en la composicion el Diatheffaron que suba; que tuuiendole, seran Maestros.

Verro grande de Escritores.

Nota:



Segundo Tono por no auer en ella Diatheffaron del Primero.

Mas estotra demostracion que sigue, es del Primero por causa que tiene en su composicion dos Diatheffarones suyos, que dizen Re sol.



Prim Tono por causade su Diatheffaron.

Con la mesma regla conocerschan los demas Tonos compuestos por Quarta.

De algunos cantos compuestos por Tercera. Cap. L.

NO queda aqui el termino de la imperficion de los cantos, si no que va mas adelante; pues hallanse algunos pocos compuestos de vn Ditono: y otros de menor termino, es à saber de la cantidad de vn Semiditono: cuyos intervalos de por si muestran Tercera mayor, y tercera menor. Estos Cantos con razon no pueden ser llamados Tonos, porquanto no tienen en si (ni tener pueden) alomenos vna de las tres partes con que se compone el Tono. Agora pues por la falta que tienen, seran llamados los tales cantos, Buena sonoridad, ò buen sonido de Tono: y con este termino se deuen nombrar por parecer del R. Pedro Aaron, y del R. Ayguino, y de otros. Y aduertan que estas sonoridades son siempre de vno de los 4. Tonos Discipulos, y nunca de los Maestros: la causa desto dexola dezir à los muchachos, y niños.

La mas imperfeta composicion.

Lib. 1. de Institus. harm. cap. 30. y 49. en el 2. de la Illum. cap. 17.

Demostracion de vna buena sonoridad del Sexto Tono, que es la pr. Antiph. de las Laudes de la ij. Feria, puesta en el Psalterio, qual dize: Miserere mei Deus. Y de otra del Segundo Tono, que es de los Maytines de la iij. Feria, que dize; Da nobis Domine auxilium de tribulatione: Siendo la primera del termino de vn Ditono, y de vn Semiditono la Segunda; como aqui parece.

Del Sexto Tono.



Del Segundo Tono.

Mi se re re me i Deus. Da nobis Domine auxi li um de tribu la ti one.

De

De la Commixtion. Cap. L I.

Tono Commixto.

Abf. plan. 27.
Frashm. 63.4. maneras de
commixtion.

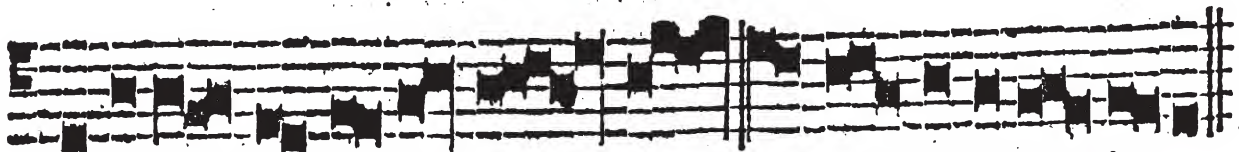
YA que se ha tractado de los Tonos Mixtos, así perfectos como imperfectos: sigue se agora tractar de los Commixtos. *Sciendum est* (dize Roseto) *quod Tonus commixtus, est ille qui capit mixtionem cum alio quam cum suo socio: scilicet quando Primus miscetur cum alio, quam cum Secundo, & sic de alijs.* Y en el prim. de la Prat. de Gafforo seemos en esta manera: *Commixtus Tonus dicitur, si Autenticus est, cum in eo species alterius quam sui Collateralis disponuntur.* Tono Commixto, es aquel quando es Autentico y Maestro, tiene en su composicion especies de otros Tonos que de su Plagal y Discipulo. De modo que declarándonos mejor, diremos con Ceruera (y es lo proprio que dize Martinez) Tono Commixto es aquel que no guarda el orden y methodo de su composicion segun la regla ò signó donde fenece: mas antes trae passos ò composicion de otros Tonos. Y sepan que ay quatro maneras de Commixtion, es à saber *Commixtion perfecta, Commixtion mayor imperfecta, Commixtion menor imperfecta, y Commixtion mixta;* como todo esto veremos en sus particulares Capítulos.

De la Commixtion perfecta. Cap. LII.

LA Commixtion perfecta otra cosa no es en los Tonos Maestros, que passar de vna nota ò mas su Octaua, que es de la parte de arriba de su final: y en los Discipulos es passando su Octaua de la parte baxa con vn punto ò mas, por causa de lo qual en el canto Commixto viene à ser el termino de vna Octaua y composicion de otro Tono, que del que acaba la cantoria: pero ha de auer en ella alguna especie tocante al Tono foreftero, de Diapente ò de Diatheffaron para causar la Commixtion; de otra manera no es permitido se llame Commixto.

Quando el
punto que al-
ga sobre la
Octaua es de
licencia, y quã-
do causa com-
mixtion perfe-
ta.

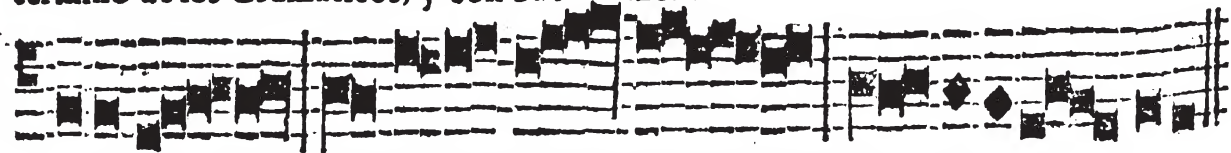
Sera pues vn Cantollano del Primero Tono, que subira sobre su Octaua (que es el termino extremo de su perfeccion) vna nota, que viene à ser en E la mi: digo (y dizen) que este canto sera del *Primero Tono Commixto con el Tercero perfecto regular*: todas vezes pero que tenga tambien en si vn Diapente suyo que diga *Mi mi*, ò vn Diatheffaron que diga, *Mi la*. Porque desde la posicion E la mi graue à la de E la mi agudo se forma la composicion del Tercero Tono, como deximos en el Cap. 28. à plan. 427. Mas no teniendo alomenos la vna de las dos especies, no sera Commixto, si no simplemente Primero perfecto, y aquel punto añadido se llamara punto de licencia, todas vezes sea para comodidad de la clausula; quando, no sera punto superfluo.

Pr. Ton. com-
mixto con el
3. perfecto.

Quitando la Quinta que dize *Mi sol mi*, queda Prim. Tono perfecto, y con el punto de licencia.

Quando se
deue llamar
canto ò Tono
plusquam per-
fecto.

Demostracion de otro *Primero Commixto con el Septimo perfecto*, por causa que contiene en si la composicion entera del Septimo: que es desde G sol re vt graue, à G sol re vt agudo; y mas tiene vn Diapente suyo regular, desde G sol re à D la sol re; y otro irregular, desde C sol fa vt à G sol re vt agudo, que dize *Vt sol*, y *Vt mi fa sol*. Mas aduertan que no tuviendo especie ninguna, no sera Commixto, si no simple: y llamarscha *Primero Tono plusquam perfecto*; por seguir aqui la orden de los Musicos antiguos. Y no me contradiga en esto algun nuevo Musico y moderno Amphion, có dezir, que es mal dicho; pues, *Ultra perfectum nihil datur*: que aqui nos seruimos de termino de los Gramaticos, y con buena razon.

Pr. Ton. com-
mixto con el
7. perfecto.

Quitando las dos Quintas *Vt sol*, y *Vt mi fa sol*, queda Primero plusquam perfecta.

Exemplos de la Commixtion perfeta . Cap. LIII.

NO quiero poner mas demostraciones, por no hazer la escritura muy prolixa y enfadosa: y tambien porque confidero que aquien tiene vn poco de natural, examinando los dos exemplos de arriua, y hallando puntados los que en este Capitulo relato con simples palabras, le será facil de conocer y juzgar toda suerte de composicion en Cantollano . Vean pues y confideren algunos exemp. destos. La Antiph. ad Bened. de la Fer. V. despues del dia del Espiritu Santo, es del *Primero Tono commixto con el 3.º* *Prim. commixto con el 3.º perfeto.* el Tercero, que sube à E la mi, y tiene en el vn Diatheffaron, que dize *Mi la*, desde b fa H mi à E la mi agudo . La Antiphona que dize, *Vidi dominum*, que esta en el Sabado de las calendas de Nouiembre, es *Primero Commixto con el Quinto*: que dentro de su composicion tiene la del Quinto Tono perfeto, la qual nace de F fa vt graue à F fa vt agudo; y tiene vna vez la especie de su Diapente, diziendo; *Fa re fa*: puesta en su proprio lugar, que es desde F fa vt à C sol fa vt . Lo mesmo se halla en la composicion del Offertorio que dize, *Iubilate Deo*: que es en el 4. Dom. despues de Pasqua. El Verso del Gradual que esta en la Misa del Domin. de Septuagesima, que dize; *Adiutor in oportunitatibus*, es del *Tercero Tono Commixto con el Quinto perfeto*: que sube à F fa vt agudo, adonde vemos que desde F fa vt graue à F fa vt agudo, se forma la verdadera composicion del Quinto; y mas tiene su especie mayor que dize *Fa re fa*; desde F fa vt à C sol fa vt . El Gradual de Santa Cruz; *Christus factus est*, es del *Quinto Tono, commixto con el Septimo perfeto*: adonde desde la posicion de G sol re vt graue à G sol re vt agudo forma su composicion, en la qual vna vez se canta su Diapente, diziendo *Vt re fa sol*; desde C sol fa vt al segundo G sol re vt. La Antiph. ad Bened. de las Laud. de Todos Santos, *Te gloriosus*, es del *Septimo Tono commixto con el Segundo*: porque arriba à la posicion de A la mi re sobre agudo (que es el punto mas subido en razon de Cantollano) y de la dicha posicion à la de A la mi re agudo nace la composicion del Segundo Tono natural (aunque esta ordenada Oçtaua en alto) y tiene su especie de Diapente con estas sylabas, *Re mi fa sol la*: desde D la sol re agudo à A la mi re sobre agudo . El Offertorio de la Misa de Santa Cruz de Mayo, que dize, *Dextera Domini*, es del *Segundo Tono Commixto con el Septimo perfeto*, porque deciendo en Γ vt; que desde Γ vt à G sol re vt, se compone el Septimo regular; correspondiendo à su Oçtaua alta, que es desde G sol re vt graue à G sol re vt agudo; y tiene su Diapente, que es *Vt re mi fa sol*, dende Γ vt à D sol re . Mas el Offertorio del iiij. Domingo despues de Pentecostes, que dize; *Illumina oculos meos*, es del *Quarto Tono, commixto con el Primero irregular y perfeto*: porque baxa en A re, posicion final del Primero y Segundo irregulares, y esto por correspondencia de A la mi re su Oçtaua alta: Mas, vfa de su Diapente, que es la primera especie que dize, *Re la* . El Introito, *Exultate Deo adiutori nostro*, en la Fer. 4. del mes de Setiembre, es del *Sexto Commixto perfeto con el Tercero irregular*: la causa es, porque abaxa hasta à H mi; y desde be mi à b fa be mi se compone el Tercero irregular, y tiene la Diathesfa ron que dize *Mi la*, de la posicion de E la mi à la de A la mi re . El Offertorio de la vigilia de Pentecostes, *Emitte Spiritum tuum*, es del *Oçtauo Commixto con el Sexto perfeto y regular*, porque baxa en C fa vt; pues desde C fa vt à C sol fa vt, tiene su termino ò composicion el dicho Sexto, y en la qual ay vna vez la 3. Especie de Diapente, que dize *Fa re fa*, desde F fa vt à C sol fa vt; que es propria del Sexto Tono, aunque no tan vfa da como la otra que abaxa .

Y esto baste en lo que toca à los exemplos de los Tonos commixtos de Commixtion perfeta: digamos agora algo de la Commixtion mayor imperfecta .

Aviso particular, y muy necessario cerca de la Commixtion perfeta. Cap. LIII.

Cantos mixtos perfectos que suben o baxan 9. 10. 11. puntos, como se han de juzgar.

Puntos que pasan la Octava, no dan favor al Tono.

Hallamos à vezes vnas composiciones que suben nueue, diez y onze puntos, y baxan solo ochos puntos: o al contrario; baxan nueue diez o onze puntos, y alcan hasta la Octaua y no mas. Pregunto agora con que regla se deuen juzgar semejantes composiciones: por cuerda, o por especie; o verdaderamente por la subida y baxada? En respuesta deito dgo, que tales cantos se deuen juzgar *por Especies*: y si por especies no los podemos conocer, la *regla de la cuerda* sera la que nos mostrara de que Tono sean: contando solamente las notas que llegan à los extremos de los onze puntos, en los quales consiste la composicion de los dos Tonos perfectos, Maestro y Dicipulo: y aquellos puntos que pasan à la Octaua, causaran la commixtion perfeta: y esto segun que fueren, guardando la orden arriba dicha. Aduertiendo que aunque los cantos suben o baxan dos o tres voces, mas allende de sus Octauas, que no dan por esso favor ninguno al Tono los dichos puntos: porquanto la *fortaleza del Tono* esta en la simple Octaua; y aquellos puntos (como dicho es) causan la commixtion perfeta, o otro effeto.

2. Tono mixto perf. y commixto perfeto con el Quinto.



Este exemplo, aunque sube dos puntos mas de la parte del Maestro (pues llega à F fa, vt agudo) que no baxa en la parte del Dicipulo (pues no passa A re) con todo esto por las causas arriba dichas, es à saber por razon de las Especies, sin hazer caso de la mayor subida, es juzgado por *Segundo Tono mixto perfeto con el Primero, y Commixto perfeto con el Quinto*.

El Reuer. Ayguino (seruiendose en esto de la autoridad del Reuer. D. Pedro Aaron) quiere que algunos Tonos puedan ser Commixtos perfectos juntamente de ambas partes, alta y baxa: y pone el exemplo de vn *Primer Tono, Commixto con el Tercero perfeto de la parte alta; y es juntamente Commixto con el Septimo perfeto de la parte baxa*. Aduertiendo pero, no puede ser Commixto dobladamente con vn mesmo Tono, aunque tenga en si la composicion doblada, es à sauér de ambas partes, inferior y superior.

De la Commixtion mayor imperfeta. Cap. LV.

En los cantos prolixos, dos Diapentes causan la commixtion mayor imperfeta.

LA Commixtion mayor imperfeta, otra cosa no es que el interualo de vn Diapente doblado y de vna mesma especie, puesto en vn canto de diferente Tono; como veremos en este, que es del *Primer Tono perfeto, Commixto con el Septimo de la Commixtion mayor imperfeta*, por causa de su Diapente natural, desde G sol re vt à D la sol re; y otro ay por diferente posicion, que es desde C fa vt à G sol re vt, como parece *Vt sol y Vt mi fa sol*.

Pr. Commix. con el 7. de commix. mayor imperfeta.





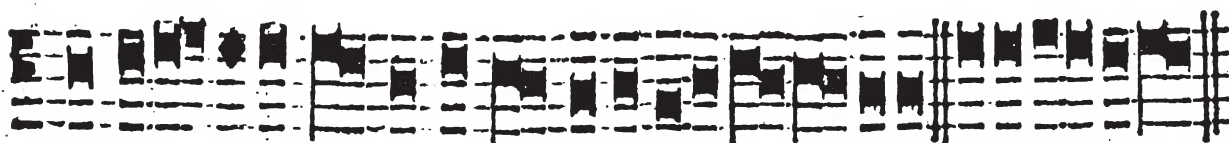
El Offertorio de Santa Cruz, que dize, *Protege domine*, es del Segundo Tono commixto con el Septimo de Commixtion mayor imperfeta; por causa de la 4 especie de Diapente, que pertenece al Septimo, qual se forma de la posicion de C fa vt à la de G sol re vt. La mesma Commixtion ay en el Alleluia de Santo Thome Apostol, *Ego sum Pastor bonus*, con estas sylabas *Vt mi sol*: y en vn Versete de Sant Andres que dize, *Dilexit Andream Dominus*. El Alleluia de San Pablo, que es el que tiene el Verso que comienza, *Tu es vas electionis*, &c. puesto en la Missa de su Conuersion, es del Segundo Tono Commixto con el Octauo de Commixtion mayor imperfeta, por causa de la 4. especie de Diapente rebuelto, desde G sol re vt à C fa vt con estas notas *Sol fa mi vt*, y *Sol fa re vt*. La mesma Commixtion ay en el Alleluia de Sant Andres Apostol: y en el Verso del Alleluia de S. Iuan Baptista que dize, *Tu puer Propheta*. El Verso del Alleluia en la Missa de la Natiuidad de N. Señora, que es; *Felix sacra Virgo Maria*, es del Octauo Tono Commixto con el Quinto de Commixtion mayor imperfeta, por causa de la 3 especie de Diapente, que pertenece al Quinto, desde F fa vt. à C sol fa vt; cantando tres vezes con estas notas (sin las otras diferentes maneras) *Fa sol re fa*. El Verso del Alleluia en el comun de los Apostoles, que dize, *Nimis honorati*, es del Octauo Tono Commixto con el Primero de Commixt. may. imperf. por causa de la prim. espec. de Diap. que pertenece al Primero (aunque segun la orden mostrada en el Cap. xxxvj. del iij. lib. à plan. 351. y fomos para dezir en este Libro al Cap. 91. 92. 93. se puede llamar, *Primero irregular ò Noueno Tono*; por causa de las posiciones estrordinarias) desde A la mi re à E la mi agudos. con estas notas *Re fa la*, y *Re mi fa sol la*. Tambien se puede dezir, que ay en el la Commixtion del Segundo Tono: por causa de la especie ya dicha, buelta al contrario, que canta con estas nota, *La fa mi re*.

Exemp.

2. commix. 6.
el 7. &c.2. commix.
con el 5. &c.8. commix.
con el 5. &c.8 commix.
con el 1. y 2.

Aduiertan que la Commixtion causada de los dos Diapentes, se entiende en los Cantos copiosos, y prolixos, como es en los Introytos, Graduales, Alleluias, Offertorios y Antiphonas largas. &c. Mas en los breues y de pocas notas, siendo compuestos digo solamente de 20. en 25. puntos, ò poco mas ò menos. basta vn Diapente solo para causar la dicha Commixtion; como es por exemplo, la prim. Antiph. de las Visp. del Domingo, *Dixit Dominus*: y como es la 3. de las Visperas de la iij. Feria, *Sape expugnauerunt me*. La vna es del Septimo, Commixto con el Quinto: y la otra es del Quarto Commixto con el Primero.

Nota,

7 commixto
con el 5.

Di xit Do mi nus Do mi no me o se de à Dex tris meis. E u o u a e.

8. commixto
con el 5.

Sa pe ex pu gna ue runt me à iu uen tu te me a. E u o u a e.

Quien dessea ver mas, vea las Antiphonas del Psalterio que ay, sin duda, hartos cantos desta suerte hallara. Dexamos esta Commixtion mayor perfeta, y passamos à la menor.

De la Commixtion menor imperfeta. Cap. LVI.

Quando tres
Diatheffaron
es causan la
commixtion
menor imper-
feta, y quando
dos solamente
m.

Nota:

Re sol Ton. 1.
Sol re 2.

Mila 3.
La mi 4.

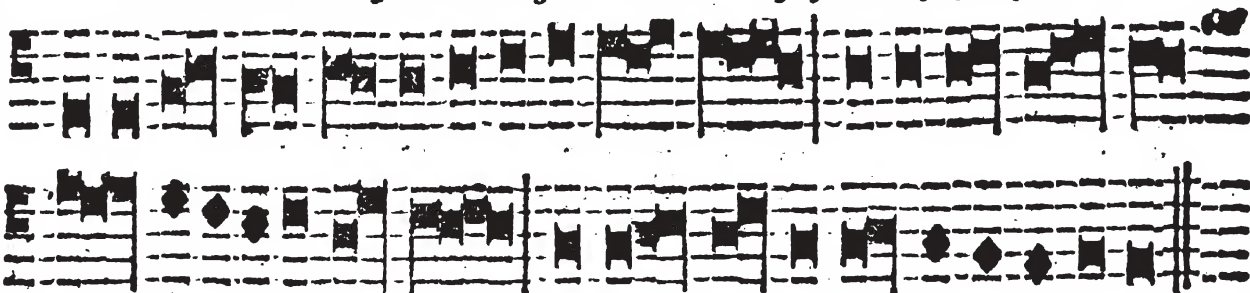
Vt fa 5.
Fa vt 6.

Re sol 7.
Sol re 8.

Diremos tambien que la Commixtion menor imperfeta, otra cosa no es que el termino ò interualo de vn Diatheffaron triplicado, puesto en vn canto copioso, prolixo (digo prolixo à diferencia de los muy breues, en los quales el Diatheffaron duplicado causa esta Commixtion) y de diferente Tono: Como por exemplo, si en vn Primero Tono hallamos tres vezes la 2. espec. de Diatheffaron que dize, *Mila*: diremos ser Commixto con el Tercero de Commixtion menor imperfeta. Llamase menor, porque de las dos especies principales que componen los Tonos, la Diatheffaron es la menor: de modo que diziendo, especie menor, tanto es como dezir Diatheffaron ò Quarta: assi como diziendo mayor, se entiende la Diapente ò Quinta. Por esta causa pues llamaron à los cantos que tienen en sus composiciones Diapente de otro Tono, Commixtos de Commixtion mayor, que tanto es como dezir, commixtos con Diapente: y Commixtos de commix. men. (que tanto es como dezir, commixtos con Diatheffaron) llamaron à los que tienen Diatheffaron de otro Tono en sus composiciones. Aduiertan pues que todas vezes hallaremos en vn canto este *Diatheffaron Re sol* (sea de salto ò sea mediado) de A la mi re à D la sol re, ò de A re à D sol re, sera al seruicio del *Primero Tono*: mas diziendo al contrario *Sol re*, sera al seruicio del *Segundo*. *Mila*, desde b fa $\frac{1}{2}$ mi à E la mi, ò de E la mi à A la mi re ò sus Octauas sera siempre en seruicio del *Tercero*: mas diziendo al contrario *La mi*, sera al seruicio del *Quarto Tono*. Tambien *Vt fa*, sirue al *Quinto Tono* de C sol fa vt à F fa vt, ò de C fa vt à F fa vt graue (que es su Octaua baxa) ò de F fa vt à b fa $\frac{1}{2}$ mi, ò de G sol re vt à C sol fa vt: mas diziendo *Fa vt* en las dichas posiciones, se irá para seruicio del *Sexto*. Finalmente *Re sol*, desde D la sol re à G sol re vt, sera al seruicio del *Septimo*, y procedendo al contrario, sera del *Octauo*. Mas empero aduiertan que el *Re sol* que se forma desde D sol re à G sol re vt, ò al contrario *Sol re* desde G sol re vt à D sol re, no esta siempre al seruicio del *Septimo* y *Octauo* (aunque sea Octaua de su natural Diatheffaron) si no que auezes seruira tambien al *Primero* y *Segundo Tono*, como luego en el Capitulo siguiente veremos.

Demonstracion del Tercero Tono perfeto, Commixto con el Primero con la Commixtion menor imperfeta, a causa del Diatheffaron triplicado que dize Re sol, desde A la mi re à D la sol re, con estas notas Re mi fa sol, Re fa sol, y Re sol.

3. Ton. perf.
commixt. con
el pr. de com-
mixtion me-
nor.



Exemplos
de la ca.

El Introyto, *Dominus illuminatio mea*, del 4. Domingo despues de Pentecostes, es del Segundo Tono Commixto con el Quinto de commixtion menor imperfeta. La Comunión, *Christus resurgens ex mortuis*, que es de la Misa de la Fer. 4. post Pascha, es del Octauo Commixto con el Tercero con commix. men. &c. Tambien el *Alleluia* con su Versete; *Vos estis qui permanistis mecum* (que es del comun de los Apostoles) es del Octauo Tono commixto con el Quinto con la mesma commixtion. Las quales Commixtiones se causan por la Diatheffaron triplicada que ay en la postura, como todo hombre de por si las puede facilmente conocer.

*De como el Diatheffaron formado desde D sol re à G sol re vt ,
no sirve siempre al Primero Tono, mas al Septimo tambien.*

Cap. L V I I.

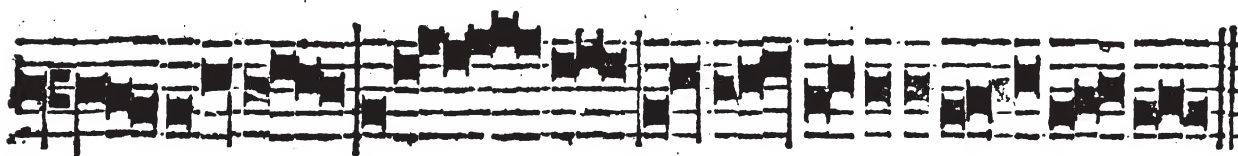
Es Menester advertir, para saber con verdadera orden conocer las sobredichas Commixtiones menores imperfectas, que la primera especie menor, que es *Re sol* (digo la que se forma desde D sol re à G sol re vt, y no en otra parte) q̄ auezes sirve para la Commix. menor del Prim. Tono; y diziendo al contrario *Sol re*, para la otra del Segundo; y auezes sirve para la commixtion del Septimo; y fiendo al contrario, para la del Oçtauo. Por mayor inteligencia diremos en este modo. Hallando la primera especie de Diatheffaron, que es *Re sol*, formado desde D sol re à G sol re vt, en vna composition que no sea Primero Tono ni tampoco Segundo, será siempre al seruicio del Septimo; y diziendo al reues, *Sol re*; sera al seruicio del Oçtauo: como ver se puede por exemplo en el Alleluia del Domingo iiii. de Aduiento, que es del *Quarto Tono imperfecto y Commixto con el Septimo* (y no Primero) por causa de aquellos tres Diatheffarones que dizen *Re sol*, desde D sol re à G sol re vt. Lo mesmo se puede ver en el Offertorio de la prim. Missa de la Natiuidad de Nuestro Señor, que dize: *Latentur soli & exultet terra*: y tambien en este exemplo que aqui vemos.

Quando Re sol, desde D sol re à G sol re vt sirve al 7. Tono y quando al Primero.



Re sol al seruicio del Septimo Tono.

Mas terminando el canto en D sol re entonces el dicho Diatheffaron, subiendo sera al seruicio del Primero; y baxando del Segundo Tono: como se vee en el Introyto de los Santos Inocentes, que dize: *Ex ore infantium Deus & lactentium*; el qual es del Segundo Tono, sin Commixtion del Septimo, aunque tiene los dichos Diatheffarones. Lo mesmo ay en la Comunión de San Iuan Euangelista, que dize; *Exijt sermo inter fratres*: y en el Introyto del primero dia de Quaresma, *Misereris omnium domine*: y tambien en este exemplo que sigue; que es del Primero, sin la Commixtion menor del Septimo.



El mismo Re sol agora sirve al Primero.

Ecetvando pero quando las dichas composiciones que fenecen en D sol re, abaxan à la posicion de *F vt* (como haze auezes el Segundo) que entonces quieren que el dicho Diatheffaron sea en favor del Septimo Tono: y esto por causa de su natural composition, la qual tiene principio en *F vt*, à correspondencia de G sol re vt su Oçtauo: adonde desde la posicion de *F vt* à D sol re, nace la 4. espec. de Diapente, que dize *Vt sol*; y desde D sol re à la de G sol re vt, se forma la prim. espec. de Diatheffaron, que dize *Re sol*; en los quales terminos consiste la verdadera composition del Septimo Tono. De modo que el dicho Diatheffaron sera tambien al seruicio del Septimo, aunque este en vn canto que termine y fenezca en D sol re; todas vezes pero que la composition (abaxando) toque en Gamavt. Lo dicho se puede ver en este exemplo que sigue: y tambien en el Offertorio de la Cruz de Mayo, que dize: *Dextera Domini fecit virtutē, &c.*

Reception.

Quando sirve al 7. Tono aunque este en vn Primero ó Segundo Tono.

Exemplo de un Segundo Tono commixto de Commixtion menor con el Septimo perfecto.



El mismo Re sol esta en seruicio del 2. Tono.

De

Comixtion.

De lo dicho concluyremos, que en vn Canto *que terminare en D sol re*, y que no de-
cienda en *r vt*, teniendo en su composicion el *Diatheffaron Re sol* desde *D sol re* à
G sol re vt, será al seruicio del Primero Tono, y diziendo *Sol re* será al seruicio del
Segundo. Ma si el canto abaxare en *r vt*, el dicho *Diatheffaron* subiendo, será al ser-
uicio del Septimo, y baxando del Oçtauo. En todos los demas cantos que no sean del
Primero ni tampoco del Segundo, quieren que el mesmo *Diatheffaron*, subiendo sea
siempre del Septimo, y baxando del Oçtauo.

De la Commixtion Mixta. Cap. LVIII.

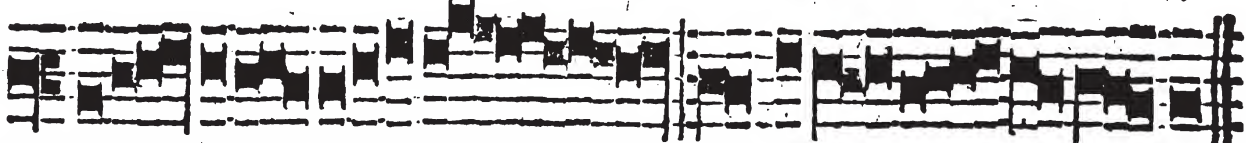
Commixtion
mixta que
sea.

Vn Diapente
y dos Diatbes-
sarones, que
sean de vn
mismo Tono,
causan la
commixtion
mixta.

Queda para dezir de la Commixtion mixta, la qual otra cosa no es q vn Diapente
y dos Diatheffarones de vn mesmo Tono, puestos en la composicion de otro
diferente Tono. Como si en vn Tono Primero hallamos la 2.ª *espec. del Diapente Mi*
mi; y dos Diatheffarones que digan *Mi la* (no obstante vengan por diferentes posicio-
nes) por ser especies del Tercero Tono, diremos que este tal Canto es compuesto del
Primero, *commixto con el Tercero de Commixtion mixta*; es à sauér, de Commixtion
mayor y de commixtion menor: porquanto (como dixé) la Diapente es atribuida à la
commixtion mayor, y los dos Diatheffarones à la menor. De modo que hallandó vn
Diapente, que es la mitad de la commixtion mayor; y dos Diatheffarones, que es la
mitad de la menor, *formamos la Commixtion mixta*: porquanto cada parte deßas de-
porfi (por las razones que se dixeron) no puede causar la entera Commixtion.

Exemplo de la Commixtion Mixta.

Pr. commixto
con el 3. de
commixtion
mixta.



Sept. con 5.

El Ver. del Alleluia, del Domingo infr. oçt. de Pasqua, que comienza: *Post dies octo*,
es del Septimo Tono *Commixto con el Quinto de Commixtion Mixta*, por causa de vn
Diapente que dize *Fa re fa*, desde *F fa vt graue* à *C sol fa vt agudo*; y de dos Diathef-
sarones de la posicion de *G sol re vt* à la de *C sol fa vt*, que dizen, *Vt re fa*, y *Vt fa*.

Sept. con 6.

Tambien el Versete del Alleluia del Domingo iiij. despues de Pentecostes, que dize:
Deus qui sedes, es del Septimo *Commixto con el Sexto de la mesma commixtion*, por
causa de vn Diapente que ay en el, que dize; *Fa la sol fa*; desde *C sol fa vt agudo* à
F fa at graue; y de dos Diatheffarones; el vno dize *Fa vt*, desde *F fa vt graue* à *C fa vt*,
y el otro dize *Fa mi re vt*, desde *C sol fa vt* à *G sol re vt*; especies que pertenecen
à la composicion del Sexto Tono. El Offertorio, que dize: *Confessio & pulchritudo*,
que es de la Miffa de San Lorenzo martyr, es del Quarto Tono y *Commixto con el*
Quinto de Commixtion mixta: por causa que ay en el vn Diapente de la tercera espe-
cie, con estas notas *Fa re fa*; desde *F fa vt* à *C sol fa vt*; y dos Diatheffarones que dizen,
Vt re mi fa, el vno desde *F fa vt* à *b fa mi*, y el otro desde *C fa vt* à *F fa vt*.

Diferentes
commixiones
en vn mismo
canto.

7. Tono perf.
commix con
el pr. de com-
mixtion may.
y men. con el
2. y 6. de com-
mix. con el 4.
p. 5. de comm.
menor, etc.

Aduiertan que vn mesmo canto pue de tener diferentes Commixciones, como
por exemplo el Versete arriba alegado, que dize: *Deus qui sedes*: es del Septimo Tono
perfeto, *commixto con el Primero* de Commixtion mayor y menor; mayor, por causa
de dos Diapentes suyos que ay en el, desde *A la mire* à *E la mi*, que cantan *Re la*; y me-
nor, por causa de quatro Diatheffarones suyos desde *A la mire* à *D la sol re*, que dizen
Re sol. Tambien es *Commixto de commixtion mixta con el Segundo*; porque tiene
vn Diapente que dize *La re*, desde *E la mi agudo* à *A la mi re*, y dos Diatheffarones desde
D la sol re à *A la mire*, que pronuncian *Sol re*. Tambien advertirse ha que esta com-
mixto de commixtion menor con el Quarto, pues en su composicion trahe su Diathef-
saron triplicado, que dize *La mi*: aunque esta puesto vna Oçtaua mas en alto de su or-
dinaria posicion. La mesma Commixtion menor baze con el Quinto, por causa que
cineo vezes se halla su Diatheffaron q dize *Vt fa*; aunq procede por diferentes Signos.

Final

Finalmente esta *Commixto de commixtion mixta con el Sexto* por la causa que queda dicha en el exemplo de arriba, que es el que dize en su margen, *Sept. con Sexto*.

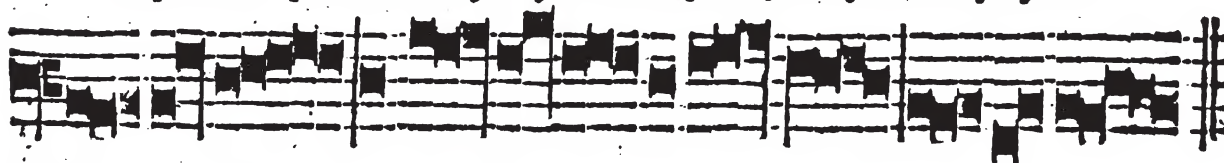
No digan algunos como dize aquel otro, que no ay tanto *Commixto*, que no ternan razon de dezirlo. Queria saber de todos ellos, porque causa quieren dezir esto, pues por otra parte dicen y confiesan, que lo que da ser à los Tonos, son las Especies mayores y menores; es à saber, los Diapentes y los Diatessarones. Esto quieren, y des- pues no quieren que en vn Tono tenga parte otro diferente Tono; firuiendose aquel de los materiales desse otro? Valgame Dios, y como se puede porfiar que vn Quinto Tono, no pueda tener voz en capitulo (como se suele dezir) en casa del Oçtauo; pues el, como buen amigo, lo sirue de su Especie mayor con mucha cortesia y mucho amor, y tan abundosamente que en vna composicion de dozientas notas mas ò menos, ay seys y aun siete vezes su Diapente (sin los Diatessarones) claro y natural, desde F fa vt à C sol fa vt? Que? Dezis no ser verdad? Mirad sin colera, y sin passion en el Sabado Santo el Gradual que dize, *Laudate dominum omnes gentes*; y su Versete, *Quoniam confirmata est &c.* y hallareys todo esto. Tiene tanta fuerza el dicho Diapente, por ser tan continuado, que quien no adierte el principio y fin del Canto, antes parece Quinto, que Oçtauo Tono.

Este exemplo basta para aduertir que ay Cantos, con diuerfas *Commixtiones*.

De los Tonos Mixtos perfetos, con la Commixtion mayor ò menor imperfeta. Cap. LVIIII.

EN los Capítulos passados hemos visto por aparte los Tonos Mixtos, assi los perfetos como los imperfetos; y tambien los *Commixtos*; assi los de *commixtion* mayor, como los de *commixtion* menor. Agora en este breuemente hemos de dezir algo cerca de vnos Tonos Mixtos perfetos y *Cómixtos* de *Commixtion* mayor; y de otros Mixtos perfetos y *commixtos* de *Commixtion* menor imperfeta. Digo pues con el Reuer. P. Iluminado, que el *Tono Mixto perfeto y commixto de Commixtion mayor*; otra cosa no es, que vn Cantollano Maestro, que participa todo el Diatessarón de su Discipulo, ò al contrario; y el que tiene en su composicion por lo menos vn Diapente duplicado, que sea de otro diferente Tono; como facilmente conoçer se puede de lo se dixo arriba, y desse exemplo que se sigue.

Demostracion del Primero Tono Mixto perfeto con el Segundo su Discipulo, y Commixto con el Quinto de Commixtion mayor imperfeta, por causa de su Diapente duplicado, que dize: Fa fa, y Fa re mi fa, desde F fa vt à C sol fa vt.



Tomen el Antiphona de la proçession de los Ramos, que dize: *Cum appropinquaret dominus Ierosolimam &c.* y veran que es Oçtauo Tono perfeto mixto de *Mixtion* perfeta con el Quinto, por causa del Diapente doblado, que dize Fa fa, desde F fa vt à C sol fa vt. Mas, es *Commixto* con el Primero de la melina *commixtion*, por causa del Diapente duplicado, que canta; *Re la*: el vno desde D sol re à A la mi re, y el otro desde A la mi re à E la mi agudo. Quien se acordare de lo se dixo en el Cap. de las *Commixtiones* perfetas, verà tambien que la misma Antiphona, es *commixta de Commixtion* perfeta con el Sexto.

A los nuevos
Amphibios,
Orpheos, y sus
nos Apolines,
que no quier
se balle canto
mixto, ni com
mixto.

Cap. 19. lib. 2.

Pr. Ton. perf.
mix perf. con
el 2. y comm.
con el 5. de
commixtion
mayor imperf.

8. Tono mixt.
perf. con el 7. y
commix. con
el 5. de com-
mixtion imp.

De

*De los Tonos mixtos imperfectos con la Commixtion mayor,
ò menor imperfecta. Cap. L X.*

BReuemente digo que el Tono mixto imperfecto y commixto de Commixtion mayor ò menor imperfecta, es el que participa algunos puntos del Diatheffaron de su compañero (como queda dicho) y juntamente en su composicion tiene vn Diapente duplicado, para la Commixtion mayor, ò vn Diatheffaron triplicado para la menor, empero que sea de otro diferente Tono.

Demonstracion de vn Primero Tono, mixto imperfecto con el Segundo, y Commixto con el Tercero con commixtion mayor imperfecta; por causa del Diapente Mi mi.

Pr. Ton. mix.
imperf. con el
2. y commixto
con el 3. de
commix. ma-
yor.



Otros exemplos dexo en la pluma acausa que cadauno, con lo dicho, sabra formarlos de si mesmo, tuuiendo consideracion à lo se dixo en los postreros Capit. passados, &c.

De la fortaleza del Diapente encompuesto y ligado. Cap. L X I.

ad plan. 12.

Cerca à la fortaleza del Diapente encompuesto, de mas de la pratica, tenemos la autoridad del R. D. Blas Roseto, el qual en su tract. de Musica Ecclesiast. dexo escrito en esta manera: *Notandum est quod species Diapentes, qua fit ex vno intervallo, quacunque sit illa, est tanta authoritatis, quod in vno cantu bis vel ter ultra reperienda fuerit, quantumcumque talis cantus descendat, etiam si non ascendat ultra Diapentem à fine, talis cantus authenticus dicatur, & non placalis, &c.* El Diapente perfecto y de vno interuallo, siendo ligado (es à sauer atado ò conjunto) tiene tanta fuerza en Cantollano, que de Maestro, conuierte la composicion en Discipulo; y de Discipulo en Maestro; como luego diremos, despues de hauer considerado el dicho Diapente, que es este.

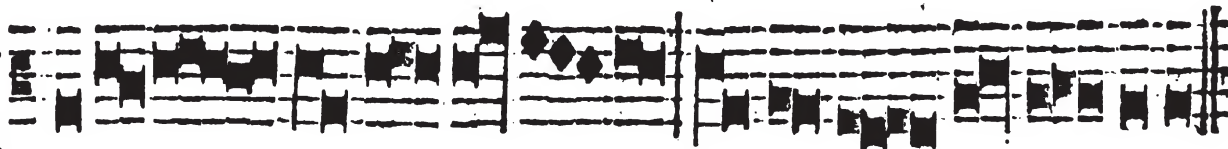
Este es para seruicio del prim. del 2. del 3. del 4. del 5. del 6. del 7. del 8. Tono.

Diapentes en-
compuestas y
ligadas.



Digo pues, que vn Cantollano sera *del Septimo Tono perfecto y mixto imperfecto*, y el qual tenra en su composicion dos Diapentes ligados, los quales pertenecen al Octauo, su Discipulo: digo q semejante canto, puesto caso sea Septimo perfecto y de mayor subida, con todo esto *serà juzgado Octauo Tono*, por causa de los dos Diapentes encompuestos, y atados, que dizen Sol vt.

8. Tono por
causa de los
Diapentes li-
gados, Sol vt.



Al contrario, aura otro canto el qual sera *del Octauo Tono perfecto y mixto imperfecto*; y el qual terna en su composicion dos Diapentes ligados, que pertenecen al Septimo su Maestro; digo que este cãto, puesto caso que por la baxada sea Octauo, con todo esso sera juzgado *Septimo Tono*, por causa de los dos Diapentes ligados y de salto, que dizen; Vt sol; como vemos aqui.



7. Tono por causa de los dos Diapentes ligados, *Vi sol.*

Mire el discreto Lector, por mayor satisfacion fuya, el Responorio *Sint lumbi vestri praeinfecti*, que es el 2. del iij. noct. de los Confess. no Pontif. Considere tambien este otro; *Duo Seraphim*, puesto en el officio del 3. Domingo despues de Pentecostes; y verà que ambos dos Responfos, por causa de la baxada, son del Segundo Tono; mas por razon de la fortaleza del Diapente, quedan del Primero; digo por causa de aquellos dos Diapentes ligados, que dizen *Re la*; que pertenecen al Primero Tono. Con esta orden se puede hazer juyzio de los demas Tonos, tuviendo consideracion à los dichos Diapentes ligados e incompuestos; y esto baste.

Exemp.

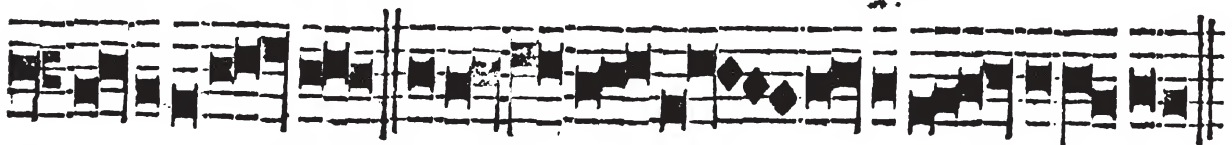
De los dos Tonos priuilegiados en Cantollano: y de la dignidad y autoridad del Primero Tono. Cap. LXII.

Los primeros Muficos Ecclesiasticos, quisieron honrar con particular priuilegio à los dos Tonos extremos de los ocho regulares: es à saber al Primero y al Octauo. La honra que les hizieron y hazen, es esta: Que aunque algunos Cantollanos ay del Segundo Tono y otros del Septimo, respecto la orden de la composicion, y conforme las reglas musicales arriba declaradas, quieren digo, que por autoridad Ecclesiastica y particular gracia, sean juzgados los vnos por Primero Tono, y los otros por Octauo, en esta manera.

1. y 8. Tono, son los dos Tonos priuilegiados.

Serà vn Canto el qual començará en D sol re, y acabará en la mesma cuerda; de modo que por fuerza viene à ser Primero ò Segundo Tono. Mas no teniendo este canto especie mayor encompuesta y ligada del Segundo, quieren que sea Primero, aunque tenga mayor baxada que subida: todas vezes pero, que tuuiere en aquellas pocas notas cerradas con la primera pausa larga (y son las que de ordinario vn solo canta) la entonacion de su *Psalmo festiuo*, que dize; *Fa sol la*: desde F fa vt à A la mi re; ò la tuuiere en los primeros puntos con los quales subintra el Choro. Aluertiendo que mayor autoridad y mayor fuerza tiene quando todo el Choro lleno (despues de hauer entonado el canto) entra à cantar con la dicha entonacion, que quando entre los primeros puntos, esta cerrada con la primera virgula ò pausa. Mas no tuviendo el dicho Canto la dicha entonacion en vno de los dos lugares; y siendo conforme las reglas musicales, Segundo Tono, quieren que tal sea, y que por tal sea nombrado.

Pr. Tono priuilegiado por causa del *Fa sol la*, y del principio en D sol re.



Pr. Tono por gracia y no por ley musical.

Esta demostracion es del Prim. Tono por causa de la entonacion de su *Psalmo* la qual esta en aquellas diez notas cerradas con la pausa, y dize *Fa sol la*: que sin ella fuera Segundo. Tambien essotra demostracion es del Primero, por causa de la dicha entonacion, que va puesta en los primeros puntos despues de la primera pausa; adonde todo el Choro subintra; que de otra manera fuera juzgado por Segundo Tono.



Otro Exemp. en el qual el Choro entra con *Fa sol la*.

LII.

Quien

Exemplos.**Nota.**

P. Aron. Instr.
barm. libr. 1.
Cap. 34. Arg.
lib. 2. cap. 19.
de s. Illum.
y Roset. a pla.
21.

Quien no queda satisfecho destas demostraciones, diziendo no auer tales cosas en la Musica Ecclesiastica; ni ser verdad tenga vn tal Priuilegio el Primero Tono, vea estas Antiphonas tuuiendo lugar, y conocerà ser mas que verdad todo esto. La Antiphona del comun de las Virgines, que dize: *Hac est Virgo sapiens*: y otra que dize: *Veni electa mea*: La ad *Benedictus* en el comun de los Confess. no Pontif. es à saber; *Euge serue bone*: y la ad *Magnificat* en las 2. Visp. de Nuestra Señora de Setiembre, que dize; *Natiuitas tua*: en la qual veran dos vezes; La sol fa mi re, que es el Diapente del Segundo. Bien consideradas estas y otras muchas composiciones que ay en Cantollano, vedrà que *ratione compositionis* son del Segundo Tono, mas *auctoritate Ecclesiastica*, son juzgados del Primero; y por tales se cantan sus Psalmodias. Y quien dixere que esto es porque son cantos de pocas notas, y de poca diferencia entre el Maestro y el Dicipulo, y que por esto se da siempre la honra al Maestro; tome (digo) el Introyto de San Iuan Baptista: que dize: *De ventre matris mea*, que es de mayor numero de puntos, y de mayor diferencia en la subida y baxada; pues deciendo hasta donde deue para ser perfeto el Segundo Tono, que es en A re, y no sube mas de b fa mi; y con todo esto, por lo que el Psalmo claramente nos muestra, cantamos del Primero. La causa desto (ya que no quieren, que mi razon valga) estare guardando me la digan sus Ms. y desseo saberla, como cosa digna de saber: y tambien para que despues en otras ocasiones, me pueda retraer de lo dicho. De mas de todo esto, sepan que no ay Tono que haga tantas Commixtiones, y tan amenudo, como haze el Primero: y esto tambien por particular licencia y autoridad que le dieron. Sin la experiencia de la pratica, ay assi mesmo la aduertencia de Roseto; elqual despues de hauer declarado las formaciones, principios, y terminos de los Tonos, sigue diziendo: *Et nota quod ponitur hic specialis regula, & vult quod Primus Tonus possit ascendere & descendere, & pro voluntate discurrere infra easdem species, videlicet omnium Tonorum, commixtim: sed non intelligendum quod semper hoc debeat facere actu, sed potestate; scilicet quando necessitas exigit. Et ratio talis est, quoniam Primus Tonus principalis omnium aliorum Tonorum est, & quia est dignior; & propterea hac specialis regula sibi attributa est.*

Esto es lo que ay enquanto al priuilegio que tiene el Primero de los ocho Tonos regulares; mas el otro del Ochoauo, veremos particularmente en el Capitulo que sigue.

De la autoridad y dignidad del Ochoauo Tono. Cap. LXIII.

8. Tono primi
lejado por cau
sa que comen
gando y ter
minando en
G sol re ut, no
llega à D la
sol re antes de
la pr. pausa.

EL priuilegio que el Ochoauo Tono tiene, es este; Todo Cantollano que comienza en G sol re ut, y assi mesmo termina en el, puesto caso que suba en la composicion hasta al G sol re ut agudo, y tenga dos ò mas Diapentes (aunque ligados y de salto) con todas aquellas partes musicales que dan ser al Septimo Tono, no tocando digo, con vn punto à lo menos en lo extremo de su Diapente (que es en D la sol re) antes de la primera pausa (que es antes de acabar la entonacion del canto) quieren los Musicos Ecclesiasticos que el dicho canto, por particular gracia y priuilegio, sea juzgado por Ochoauo Tono, como en este exemplo parece.

Demostracion del Ochoauo Tono, por causa que no sube à D la sol re antes de la primera pausa; que subiendo, fuera juzgado Septimo Tono.

8. Tono por
gracia y no
por regla mu
sical.



No llega à D la sol re.

Este exemplo deueria de ser Sept. Tono perf. por causa de la subida, y por las Especies que ay en el; mas queda Ochoauo, porque no ay nota entre aquellas pocas de la primera pausa, que toque à la Quinta. Quien dessea ver mas exemplos, vea el Alleluia, y su Verso,

Verfo, *Domine quinque talenta*, en los Confess. no Pontif. ò el Alleluia con su Verfo, *Caro mea vere est cibus*, en la Miffa del Corpus Christi, y conocerà lo mefmo. Y fi qual- **Exemplos.**
que incredulo quiffieffe mayor certificacion; tocando la verdad con mano, tome la An-
phona *ad Magnificat*, en las 2. Vifp. de los Confess. no Pontif. que dize; *Hic vir*
despiciens mundum: y la prim. del 2. noft. de los maytines de San Lorenzo, que dize
Beatus Laurentius: ò la de la segunda *Magnificat* del mefmo officio, que dize tambien
Beatus Laurentius. Esta poftera en particular quiero que mire fin paffion y fin co- **Vean en las**
lera, que quifa verà lo mefmo. Verà que enquanto à la compoficion de la Antipho- **2. Vifp. de S.**
na es del Septimo Tono, con todo effo tocarà con el dedo, que *la Psalmodia ò Sacu-* **Lorenzo.**
lorum muestra Octauo; y effo, no por otra, fi no por la razon arriba dicha. Aduierto
que el Antiphona de la Afperfiion del agua bendita, que dize: *Vidi aquam*, es lo mefmo;
aunque algunos le tienen quitado su Verfo del 8. y le dieron otro del 7. quifa por no
faber esta particular autoridad que tiene. Concluyremos pues, que qualquiera **Concluf. v.**
Tono de Cantollano que tuuiere principio en G fol re ut, y terminare en la poficion mefma, y que
no toque con una nota en D la fol re antes de la primera virgula, fiempre ferà juzgado
por Octauo Tono: y effo acontecerà, por autoridad ecclefiaftica, y no por regla musical.
Aduiertan que esta obferuacion fe hallara en el verdadero Cantollano Gregoriano, y no
en el moderno antojadizo: que quifa el que le emendò no aduertio en effo. Grandif-
fima verguença es, que cadauno oie emendar, y aun componer Cantollano por su an-
tojo: que no ay aldea, que teniendo Sacristan, no tenga tambien el Cantollano diffe-
rente de lo comun, ò vniuerfal Romano.

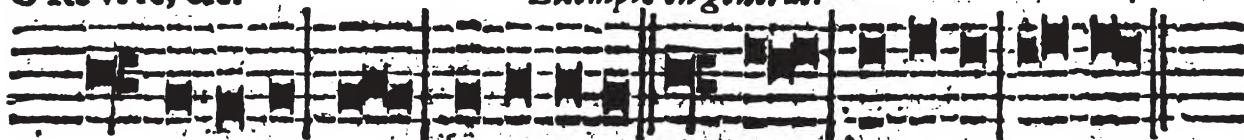
De las rayas largas en Cantollano, llamadas comunmente Pausas; y de que firuen. Cap. LXIII.

LAs rayas ò virgulas que atrauieffan todas las reglas (quatro ò cinco que fean) fon
para muchas cosas: como es para la folennidad del canto; para hazer alli diffe- **Pausas en**
rencia de las reglas comunes y generales; firuen tambien para guardar las prefas de los **Cantollano**
Refponfos, y para las Clausulas de los Tonos, que alli fe ponen por feñal; tambien pa- **de que firuen.**
ra auertirnos que alli fe concluyen las partes de la letra con el punto: y finalmente pa-
ra tomar defcanfo y aliento, como en las Pausas de Canto de Organo. Effo es enquan-
to à las Pausas grandes; que las pequeñas, no firuen mas de apartar las ligaduras y pun-
tos atados: diziendo Gafforo en el 8. del prim. de su Prat. *Describunt notatores in*
Antiphonis & nocturnis Refponforijs atque Gradualibus neumam certa linea in modum
pause cantilenas terminantis omnia linearum interualla complectente: diuidentem
distinctiones: qua quidem innuunt vocis ipsius respirationem. Y figue diziendo:
Neque respirandum est ante ultimam cuiusvis dictionis syllabam, nisi complures fue-
runt notula soli syllabe fupposita: tunc enim neceffitate urgente, poterit Cantor post non
ultimam dictionis syllabam, respirare, &c. **Respirar què**
do conuenie.

De las Clausulas en Cantollano, y quales fean las verdaderas. Clausulas principales. Cap. LXV.

Affi como en Canto de Organo ay Clausulas, affi tambien las ay en Cantollano:
y la Clausula otra cosa no es que conclusion ò fin ò remate de palabras, y es vn **Clausula que**
poyo para defcanfar y reforçar la voz debilitada; la qual contiene tres puntos ligados **fea, y como fe**
ò fultos; y haze este movimiento que el primero y tercero estan en la poficion adon- **forma.**
de fe haze la Clausula; mas el Segundo fube ò baxa de grado: affi como, Re mi re;
ò Re vt re, &c.

Exemplo en general.



*Y esto en qual-
quiera Signo
de la mano.*

E *L. Segundo Tono tambien, tiene 3. Claus. princip. y dos segund. expressas y forma-*
les. Las principales estan situadas en D sol re, en A la mi re, y en A re. En D sol
re, porque es su posicion final, y principio de su Diapente; de mas desto, termina siem-
pre en ella el Saculum: En A la mi re, porque es el fin de su Diapente: y en A re,
porque es principio de su Diathessaron, y termino extremo de su Diapason. Las se-
gundarias situadas estan en la posicion de F fa vt, y en la de C fa vt. En la de F fa vt,
porque

porque diuide ſu Diapente (como dicho es) y tambien porque en ella tiene principio ſu *Saculorum* : y en la de *C fa vt*, por cauſa que en ella principio tiene la entonacion de ſu *Pſalmo feſtiuo* .



Princ. A la mi re. D ſol re, A re, Segund. F fa vt. C fa vt.

Clauf. del
2. Tono.

Clausulas particulares del Tercero Tono . Cap. LXVIII.

EL Tercero Tono tiene 3. Claus. princ. y otras tres segund. expresas. Las principales son en E la mi, en b fa be mi, y en E la mi agudo . En E la mi , porque es ſu poſicion final, y principio de ſu Diapente : de mas deſto, auezes termina en el ſu *Saculorum*: en b fa be mi, porque es fin de ſu Diapente, y auezes terminacion de ſu *Saculorum*: y en E la mi agudo, porque es fin de ſu Diatheſſaron y termino extremo de ſu Diapaſon . Las ſegundarias eſtan ſituadas en G ſol re vt, en A la mi re, y en C ſol fa vt. En G ſol re vt , porque diuide ſu Diapente , y porque auezes en el termina ſu *Saculorum*, y tambien porque ay tiene principio la entonacion de ſu *Pſalmo feſtiuo*: en A la mi re , porquanto terminan en el algunos *Saculorum* : y en C ſol fa vt , porque comienza en el ſu *Saculorum* .

3. Claus. princ.
cual.

No ay en los
libr. de Ital.
ter. en E. ni
en B.

3. Segund.



Prin. E la mi. b fa be mi. E la mi. Segun. G ſol re vt. A la mi re. C ſol fa vt.

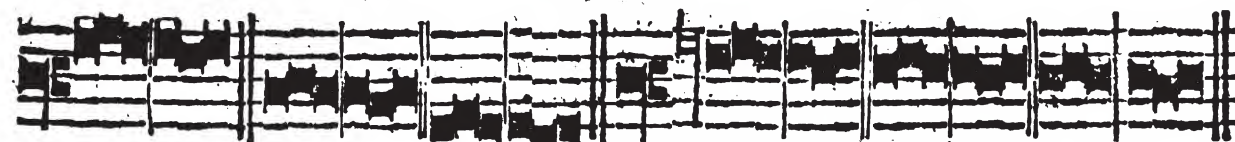
Clausulas del
3. Tono.

Clausulas particulares del Quarto Tono . Cap. LXIX.

EL Quarto Tono tiene 3. Claus. princip. y otras 3. segund. Las principales eſtan en E la mi, en b fa Be mi, y en be mi . En E la mi, porque es ſu terminacion final y principio de ſu Diapente ; de mas deſto en el auezes termina ſu *Saculorum*. En b fa be mi, porque es el fin de ſu Diapente: y en E la mi, porque es principio de ſu Diatheſſaron , y termino extremo de ſu Diapaſon . Mas las Clausulas ſegundarias ſituadas eſtan en G ſol re vt, en A la mi re, y en F fa vt . En A la mi re , por cauſa que en el tiene principio ſu *Saculorum*, y auezes termina ay; de mas deſto comienza en el la en tonacion de ſu *Pſalmodia* : en G ſol re vt , porque diuide ſu Diapente , y tambien porque auezes termina en el ſu *Saculorum* : y en F fa vt , porque algunas vezes acaba ay ſu *Saculorum* eſtrauagante , ò mixto.

3. Clausulas
princip.

3. Clausulas
segund.



Prin. b fa be mi. E la mi. Be mi. Segun. A la mi re. G ſol re vt. F fa vt.

Clauf. del
4. Tono.

Clausulas particulares del Quinto Tono . Cap. LXX.

EL Quinto Tono tiene 3. Claus. princ. y una segund. Las principales ſituadas eſtan en F fa vt, en C ſol fa vt, y en F fa vt agudo . En F fa vt graue, porque es ſu poſicion final, y principio de ſu Diapente ; y tambien porque en el tiene principio la ent-

3. Claus. princ.

tona-

tonacion de su Psalmo festiuo: *En C sol fa vt*, porque es el fin de su Diapente; principio, y auezes terminacion de su *Saculorum*: y *En F fa vt agudo*, porque es el fin de su Diathessaron, y terminacion de su Diapason. La Clausula segundaria es en *A la mi re*, porque diuide su Diapente, y tambien porque en el termina su *Saculorū* principal. Algunos quieren que este Tono forme Clausula accidental en *b fa mi*; y no es tan fuera de razon, particularmente quando cantamos por *b mol*.

1. Claus. seg.

Claus. del 5.
Tono.

Clausulas particulares del Sexto Tono. Cap. LXXI.

3. Claus. prin.

EL Sexto Tono tiene 3. Claus. princip. y una segundaria. Las principales situadas estan en *F fa vt graue*, en *C sol fa vt*, y en *C fa vt*. *En F fa vt*, porque es su posicion final, y principio de su Diapente; y tambien porque en el tiene principio la entonacion de su Psalmo solenne; de mas desto termina siempre en el su *Saculorum*. *En C sol fa vt*, porque es fin de su Diapente: y *en C fa vt*, porque es principio de su Diathessaron, y termino extremo de su Diapason. Mas la Claus. segundaria esta en la posicion de *A la mi re*, porque diuide su Diapente; y tambien porque en ella tiene principio su *Saculorum*. Quieren que este Tono forme Clausula accidental en *b fa mi*, a imitacion del Quinto, su Maestro.

2. Claus. seg.

Claus. del 6.
Tono.

Clausulas particulares del Septimo Tono. Cap. LXXII.

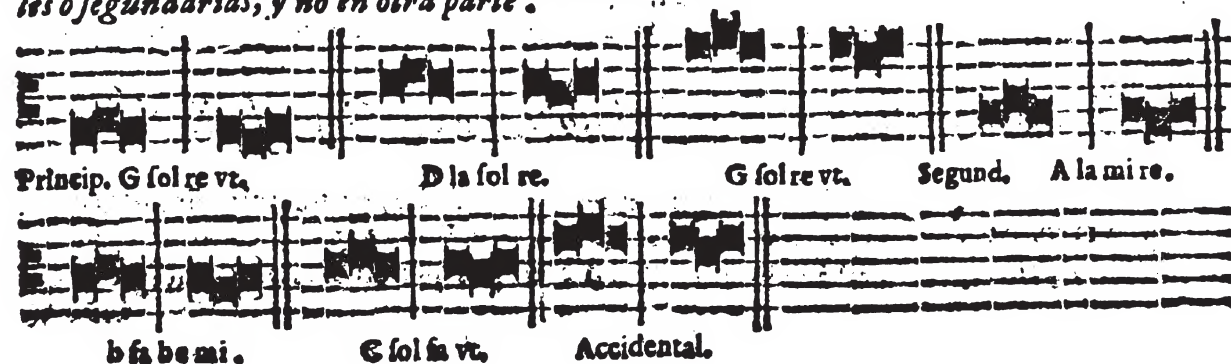
3. Claus. prin.

EL Septimo Tono tiene 3. Claus. princip. y 3. segund. Las principales estan ordenadas en *G sol re vt*, en *D la sol re*, y en *G sol re vt agudo*. *En G sol re vt graue*, porque es su posicion final, y principio de su Diapente; principio y auezes terminacion de su *Saculorum*: y *en G sol re vt agudo*, porque es el fin de su Diathessaron, y termino extremo de su Diapason. Las Clausulas segundarias estan situadas en *b fa be mi*, en *C sol fa vt*, y en *A la mi re*: *En b fa be mi*, porque diuide su Diapente, y tambien porque en el auezes termina su *Saculorum*: *En C sol fa vt*, porque en el termina con vn *Saculorum*, y tambien porque tiene ay principio la entonacion de su Psalmo festiuo (aduiertan que digo Psalmo y no Cantico; que el Cantico comienza en *G sol re vt*, como queda dicho en el Cap. 45. del 3. lib.) y *en A la mi re*, porque termina en el su principal *Saculorum*. Algunas pocas vezes baxe Clausula extraordinaria en *E la mi*, a causa que alli acaba la demediacion de su psalmodia: y noten que todos los demas Tonos median en una de las Clausulas principales o segundarias, y no en otra parte.

3. Claus. seg.

A plan. 356.

En la mediacion del Salmo.

Claus. del 7.
Tono.

Claufulas particulares del Oſtauo Tono. Cap. LXXIII.

EL Oſtauo Tono tiene 3. Claufulas princip. y 2. ſegund. Las principales ſon pueſtas en G ſol re vt, en D la ſol re, y en D ſol re. En G ſol re vt, porque es ſu poſicion final y principio de ſu Diapente: tambien porque en el termina ſu *Saculorum* principal; de mas deſto, aqui principio tiene la entonacion de ſu Salmo feſtiuo. En D la ſol re, porque es fin de ſu Diapente: y en D ſol re, porque es principio de ſu Diatheſſaron, y juntamente es termino extremo de ſu Diapafon. Las Clauf. ſegund. ſituadas eſtan en b fa H mi, y en C ſol fa vt. En b fa be mi, porque diuide ſu Diapente: y en C ſol fa vt, por que en el comienza ſu *Saculorum*; y aſſi meſmo auezes acaba ay ſu *Saculorum* extrauagante.



Clauf. del 8. Tono.

Aduiertan que en eſtos ocho Capituloſ hemos declarado las Claufulas, ſegun la orden de las mas principales, procedendo à las menos principales: Mas en los exemplos por punto, hemos ſeguido la orden de los Signos ò poſiciones de la mano: ſubiendo en los Autenticos y baxando en los Plagales.

Nota.

Todos eſtos auiſos que hemos dicho y cadauno dellos, es neceſſario para conocer las Claufulas, y para bien cantar y perſetamente, qualquiera Cantollano.

De los principios del Primero Tono. Cap. LXXIII.

EN eſtos ocho ſiguientes Capit. moſtraremos los principios de cada compoſicion de Cantollano, lo qual ſirue para muchas coſas; particularmente ayuda mucho para conocer los Tonos. Aduiertan principalmente que ninguno Tono comienza ſobre de la letra en que principia ſu *Saculorum*, pero ſi puede en la meſma letra, ò en otras que ſean mas graues; como luego veremos.

El principio mas alto qual ſea.

Diremos para principio deſta materia, que el Primero Tono tiene cinco principios propios y naturales, que ſon C fa vt, D ſol re, F fa vt, G ſol re vt graues y A la mi re agudo. Comiença en la poſicion de C fa vt, como es el Intr. de la Aſump. de la Virgen; *Gaudeamus omnes in Domino*: y como el Antiph. ad Magnif. O *Beatum Pontificem*, en las ſegund. Viſp. de San Martin. En D ſol re, como el Intr. de los Confeſſ. Pontif. *Statuit ei Dominus*: y como el Antiph. ad Bened. del 2. Domin. deſpues de la Epiph. *Nuptia facte ſunt*. En F fa vt, como la Comun. del Domingo infra oct. de Epiphan. que dize: *Fili quid feciſti nobis ſic?* ò como el Introyto de la 5. Fer. del 3. Domingo de Quar. *Ego autem in Domino ſperabo*. En G ſol re vt, como es la prim. Antiph. de las Viſp. de la Natiuidad de N.S. *Tecum principium*: ò como es la ad Bened. del Domingo de Septuag. *Simile eſt regnum cælorum*. En A la mi re, como el Intr. del Sab. del 2. Domin. de Quareſ. *Lex domini irreprehenſibilis*, ò como el de los Martyres; *Sapientiam Sanctorum*. Tiene tambien dos principios mixtos, que ſon A re y H mi: en A re, como el Grad. de los Marty. *Glorioſus Deus*, (aduertiendo que no es ſegundo Tono, aunque baxa mas que no ſube) y en Be mi, como el Grad. que ſe canta el Vierneſ deſpues del prim. Domingo de Quareſ. que dize; *Saluum fac ſeruum tuum*: aunque aduerto que en algunos libros eſta puntado ſu principio en A re, lo que es falſo. Mas, tiene vn principio commixto, que es en E la mi graue, como el Intr. de los Apoſt. San Philippe y Santiago, que dize: *Exclamauerunt iuſti*; y como, *Congregate ſunt gentes*. Aduiertan que el Primero Tono (ſegun recta manera de eſcriuir) tiene la Clauſe de Fa fa vt en la linea de en medio, ò mas baxo.

5. principios propios y naturales.

2. princip. mixtos.

1. principio commixto. Clauſe.

De los principios del Segundo Tono. LXXV.

3. princ. natu-
ral.1. princ. com-
mixto.
Claus.

EL Segundo Tono tiene cinco principios propios y naturales, que son Are, C fa vt, E la mi, y F fa vt. En Are, como el Intr. de la Natiu. de N. Señora; *Salve sancta parens*: y el de Sacramento, *Cibavit eos dominus*. En C fa vt, como el Offert. de la Fer. 4. despues del prim. Domingo de Quares. que dize; *Meditabor in mandatis*; y como es la Antiph. ad Magnif. del Sab. infr. oct. de los Reyes; *Remansit puer IESVS*. En D sol re, como la prim. Antiph. de Laud. del 2. Domingo de Adu. *Ecce in nubibus*: y como es la Antiph. ad Magnif. de los Cofess. Pontif. *Sacerdos, & Pontifex*. En E la mi (aunque pocas vezes) como es, *Domine Deus rex omnipotens*: y como la Anti. quinta de las Visp. de la Circunc. *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*. En F fa vt, como el Intr. de S. Maria Magdalena: *Me expectauerunt peccatores*: y como la prim. Antiph. de las Laud. de Natiuidad, *Quem vidistis pastores*. Otra final tiene superflua ò commixta, que es en F vt (aunque muy de rado) como es el Responsorio, *Educ de carcere*. T adviertan que el Segundo Tono, trabe Claue de F fa vt, como su Maestro; mas esta situada en la quarta linea ò regla, contando desde abaxo.

De los principios del Tercero Tono. Cap. LXXVI.

4. princ. natur.

Claus.

EL Tercero Tono tiene quatro principios propios, que son; E la mi, F fa vt, G sol re vt graues, y C sol fa vt agudo. En E la mi, como es el Intr. del iueves despues del prim. Dom. de Quar. que dize; *Confessio & pulchritudo*: y la Antiph. ad Bened. del ter. Dom. despues de Penth. *Quis ex vobis homo*. En F fa vt, como el Intr. Nunc scio vere: que es de S. Pedro; y *Ego clamaui*, que es de la 3. Fer. despues del 2. Domin. de Quares. En G sol re vt, como el Intr. de S. Miguel Arcangel, *Benedicite Dominum*: y la Antiph. ad Magnif. del Domin. xix. despues de Penthecostes, que dize; *Intrauit autem Rex*. En C sol fa vt, como el Respo. *Rex autem dominum*: y como la 2. Anti. de las Laud. de la Degollacion de San Iuan Baptista, que dize; *Domine mi Rex*. T adviertan que el Tercero Tono (segun buena escritura) trabe Claue de C sol fa vt, puesta en tercera ò quarta regla, contando desde abaxo.

De los principios del Quarto Tono. Cap. LXXVII.

6. princ. natu-
pro.

Claus.

EL Quarto Tono tiene seys principios propios y naturales, que son; C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt, G sol re vt graues, y A la mi re agudo. En C fa vt, como la Comun. de la Fer. 2. despues del iij. Domin. de Quares. *Ab occultis meis*: y como es la Antiph. ad Magnif. del 18. Dom. desp. de Pent. *Tulit ergo*. En D sol re, como el Intr. de Pas. *Resurrexi*: y como el otro de Santa Cruz, *Nos autem gloriari oportet*. En E la mi, como el Intr. de Passion, que dize; *Iudica me Deus*; y como la Antiph. ad Magn. del prim dia de Quar. *Thesaurizate vobis*. En F fa vt, como la Comun. del Viern. desp. del prim. Domin. de Quares. *Erubescant & conturbentur*: y como el Antiph. ad Magn. *Quid faciam*, que es de la Dominica 8. despues de Penth. En G sol re vt, como la prim. Antiph. de las Laud. del Sabado Santo; *O mors ero*: y como en la Antiph. ad Bened. del Sab. de la prim. semana de Aduiento, *Syon noli timere*. En A la mi re, como la Antiph. *Et omnis in insuetudinis*: que es la prim. de las Visp. de la Fer. 5. del psalterio. Tiene la Claue en la 3. ò 4. regla, y es de F fa vt.

De los principios del Quinto Tono. Cap. LXXVIII.

4. princ. nat.

EL Quinto Tono tiene quatro principios ordinarios y naturales, que son; F fa vt, G sol re vt, A la mi re, y C sol fa vt. En F fa vt, como es, *Domine in tua misericordia*,

sericordia; que es el Intr. del pr. Domin. desp. de Pent. y como en la postrera Antip. de las prim. Visp. de S. Iuan Bapt. que dize; *Nazarenus vocabitur*. En *G sol re ut*, como el Intr. *Latare Hierusalem*, que es del 4. Domin. de Quares. y en la Comun. del Dom. vj. despues de Penth. que dize; *Circuibō & immolabo*. En *A la mi re*, como el Intr. *Exaudi Deus*, de la Fer. iij. del 4. Domin. de Quares. y como es la Antip. de la Magn. de las segun. Visp. del dia de Corpus Christi, *O sacrum conuiuium*. En *C sol fa ut*, como en la Comun. *Tu mandasti*, que es en la Fer. v. desp. del 3. Domin. de Quares. y como el prim. Respon. de los Mayt. de la Natiuidad de N. Señor, *Hodie nobis calorū*. Comiença auezes tambien en *D sol re*, como es el Grad. de S. Esteuan Proth. ^{on prin. mis-}
Sederunt principes, y como el otro Gradual, *Pacificę loquebantur*: mas estos ^{so.} *principios son mixtos*, y no propios. Aduiertan que el Quinto Tono (segun recta composi- ^{Clauo.} *cion*) trabe *Clauo* de *C sol fa ut* en tercera ò quarta linea.

De los principios del Sexto Tono. Cap. LXXIX.

EL Sexto Tono tiene quatro principios propios, que son *C fa ut*, *D sol re*, *E la mi*, *F fa ut*. En *C fa ut*, como el Intr. infr. oct. de Resurr. que dize; *Quasi modo*: ^{4. prin. nat.}
y como es la Poscomun. de la Missa de Sacramento, *Qui manducat meam carnem*. En *D sol re*, como el Intr. de los Confess. *Sacerdotes Dei*: y como la Comun. del Dom. xj. desp. de Penth. que dize; *Honora dominum de tua substantia*. En *F fa ut*, como el Intr. del iij. Dom. desp. de Penth. *Respice in me*: y como el Antiph. ad Magnif. del Domin. infr. oct. de Natiuidad, *Puer IESVS*: y en *E la mi* (aunque pocas vezes) como es la 3. Antiph. del ij. noct. de los Maytines de Corpus Christi, que dize; *In voce exultationis*. Tengan por auiso, que este Tono, de las diez vezes las nueue, comiença ^{Clauo.} siempre (en lo que es Antiphona) en *F fa ut*: y segun recta composicion, trabe la *Clauo* de *F fa ut* en la segunda ò tercera linea.

De los principios del Septimo Tono. Cap. LXXX.

EL Septimo Tono tiene seys principios naturales, que son *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, *b fa be mi*, *C sol fa ut*, y *D la sol re*. En *F fa ut* (aunque pocas vezes) ^{6. princ. nat.} como es el Offert. *Portas cali*: y como es el Antiph. ad Bened. de las Laud. de S. Miguel Archangel, que dize; *Factum est silentium*: no obstante que en diuersos Antiphonarios este acompañada con el *Saculorū* del Octauo, que es mucho error. En *G sol re ut*, como el Intr. de la Natiuidad, *Puer natus est nobis*: y como el Antiph. de la Assumpc. de la Virg. *Assumpta est Maria in calum*. En *A la mi re*, como el Intr. *Eduxit eos Dominus*, que es del Sab. desp. de Pasq. y como la Poscom. de la iij. Fer. despues de Pas. que dize; *Si consurrexistis*: En *b fa be mi*, como es el Antiph. *Exortum est*, de las Visp. de Natiuidad: y como la de las Visp. de S. Clemente; *Orante Sancto Clemente*. En *C sol fa ut*, como el Grad. del 4. Domin. de Quares. *Letatus sum*: y como la prim. Antiph. de las Visp. de S. Philippe y Santiago, que dize; *Domine ostende nobis patrem*: En *D la sol re*, como es la Poscom. de la Missa de los Innocentes, *Vox in Rama audita est*: y como es la postrera Antiph. de San Miguel, *Angeli Archangeli*. ^{En prin.}
Otras vezes (aunque muy pocas) comiença en *D sol re*; el qual principio se llama ^{mixto.} mixto, como es la Antiphona; *Puer Samuel*, que es en el Sab. desp. del dia de Corpus Christi: verdad es, que en algunos Antiphonarios esta puntada en *G sol re ut*, &c. ^{Clauo.}
Aduiertan assi mesmo que el Septimo Tono (segun su recta composicion) trabe la *Clauo* de *C sol fa ut*, en la regla de medio ò mas baxo.

De los principios del Octauo Tono. LXXXI.

1. princ. nat. **E**L Octauo Tono tiene cinco principios propios, que son D sol re, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, y C sol fa vt. En D sol re, como es el Intr. del Dom. de los Ramos; *Domine ne longe facias*; y como el Intr. de la 2. Misa de Natiuidad, que dize; *Lux fulgebit*. En F fa vt, como es la Antiph. ad Magn. infr. oct. de la Epiphania, *Fili quid fecisti sic*; y como el Antiph. de la Magnif. de la ij. Visp. *Hodie Maria*, de la Asuncion de N. Señora. En G sol re vt, como el Intr. del xvj. Domin. despues de Pentec. *Miserere mihi domine*; y como la Antiph. ad Magnif. del Sab. Santo, *Vespere autem Sabbathi*. En A la mi re, como es el Responso, *Completisunt*; y como es la Antiph. al Bened. del Dom. 17. desp. de Pentec. que dize; *Magister quod est mandatum magnū*. En C sol fa vt, como es la posttr. Antiph. de la Anunciacion de N. Señora, *Ecce Ancilla Domini*; y como la 2. Antiph. de las Laud. del segun. Domin. de Quares. que dize; *Dextera Domini*. Tiene vn principio commisto, que es en C fa vt; como es el Intr. del Domin. infr. la oct. de Natiuidad, *Dum medium silentium*; y como es la Antiph. del Sab. antes del 4. Dom. de Agosto, que dize; *Sapientia clamat*. Aduiertan que el Octauo Tono (segun recta composicion) trae la Claua de C sol fa vt en la 4. linea contando desde abaxo.

Nota.

Si alguna vez lo contrario de lo sobredicho en estos postreros ocho Cap. ballaredes, creed del cierto que fue yerro del que escriuio, y no del que compuso el canto.

De los E u o u a es ò Sæculorum amen de todos los Tonos. Cap. LXXXII.

Pranquino pa
ne dos Sæcu
rum en el 2.
Tono; y el 3.
guino pane 4;
verdad es que
todos fenecen
en D sol re.

Quando el Sæ
culorum fene
ce fuera de
Tono, y quan
do no.

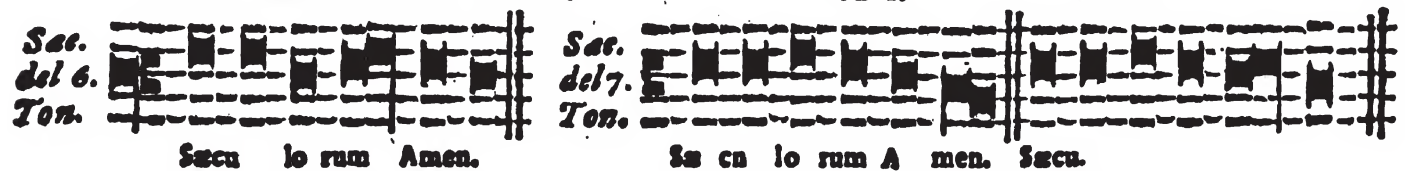
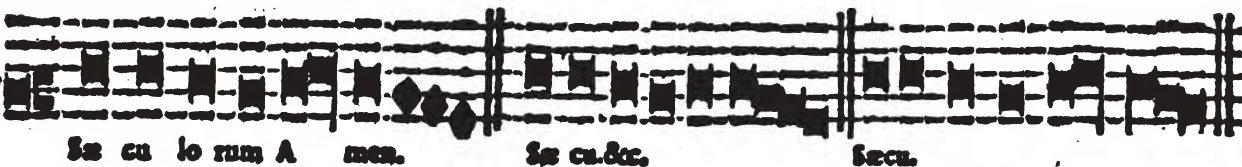
Clausula fi
nal.

Al Sæculum
regulares e in
regulares.

AVnque en Cantollano no tenemos mas de ocho Tonos, con todo esto tenemos cerca de xxxij. Sæculorum; la causa es, que la mayor parte de los Tonos tienen diuersos Sæculorum; como somos por ver todo exemplificado. Los dos Tonos, que son Segundo y Sexto, cadauno dellos tiene vna sola manera de Sæculorum en fenecimiento; lo qual no es assi en los otros seys Tonos, que son; *Primero, Tercero, Quarto, Quinto, Septimo y Octauo*; porquanto cada vno dellos, tiene diuersas maneras de Sæculorum en el fenecimiento. Enquanto à la terminacion y fenecimiento del Sæculorum de todos los Tonos se note, que el Sæculorum de los dos Tonos Segundo y Sexto, nunca fenecen fuera de Tono; pero el Sæculorum de los otros seys Tonos, unas vezes fenecen fuera de Tono, y otras no. Para mayor claridad de lo que vamos diziendo se note, que entonces el Sæculorum no feneca fuera de Tono, quando feneca en Signo que termina Clausula final natural, ò la de la mediacion de su mesmo Tono, que se canta conforme à su propiedad y naturaleza. Assi mesmo, entonces el Sæculorum termina fuera de Tono, quando no feneca en Signo que feneca Clausula final, ò la de la mediacion de su mesmo Tono, que se canta conforme su propiedad y naturaleza. Y aduertan que digo Clausula final (y assi se llama) porque se haze adonde los Tonos fenecen; la qual, como mas principal, tiene el primer grado. La otra se llama Clausula de la demediation, porque se haze adonde los Tonos demedian, y tiene el segundo grado. Concluyremos pues que los Sæculorum del Primero Tono, que fenecen en D sol re ò en A la mi re, fenecen en Tono; todos los demas fenecen fuera de Tono. Los primeros llamarsehan Sæculorum regulares; y los segundos, Sæculorum irregulares.

Lo mesmo obseruaren los prudentes Lectores en los demas Tonos, que tienen diferentes Sæculorum, para saber quales son los que fenecen en Tono, y quales fuera de Tono. Y para que todo hombre pueda tener noticia de los Sæculorum de cada Tono, se ponen aqui apuntados; y son los mas comunes, y los generalmente vsados en los Antiphonarios antiguos, y originales aprobados.

*Sacnlori2
del 1. Ton.*



Muy bien se que ay tres ò quatro Sæculorū entre estos, que no los hallaran entodos los Antiphonarios, porquãto los puntadores (no conociendo la diferencia) dexaronlos en blanco, como cosa sin ningun proposito; por otra parte aduerto, que van en escrito otros mas, que no pongo, ni pienso dezir nada dellos; porquanto antes me parecen ser ordenados y puestos en vso por antojo y licencia, que por razon y regla.

*La causa porque se vsen tantas variedades de Sæculorum,
ò Euouaes. Cap. LXXXIII.*

Otros Sæculorum ay, que son los mesmos de arriba, aunque atados tienen vnos puntos, que van sueltos; y otros sueltos, que van atados: y quiza deuenlos vsar assi, porque les parecen las sylabas mas dulces en la pronuncia, y mas llegados à los buenos acentos; pues fueran mejor al oyo. Y à todo esto aconssienten por no conocer la origen y propiedad de aquellos puntos; y tambien por no saber la causa porque se vís la diferencia de los sobredichos Sæculorum. Algunos piensan, que estan assi diuersificados por gusto del Compositor, ò por antojo del apuntador; en lo qual van muy engañados: porque la diuersidad y variedad del Sæculorum en los psalmos, esta puesta en vso con mucha diligencia de la Musica. Y esto, por causa de las Especies mayores y menores que ay en la composicion de la Antiphona; las quales por fuerza quieren diuersos Sæculorum, segun las ocasiones; como estudiando, de porfi cadauno lo podrá saber: y conocerà los que estan bien puestos, y los que falsos estan (que no son pocos) auezes por causa de los escritores, y auezes por causa de los nuevos Compositores Cantollanistas. Y paraque lo puedan conocer con mas facilidad, les dare aqui vn poco de luz, con la demostracion de algunas Antiphonas; con la qual veran lo que ay en ellas, y conoceran el fin porque alli fueron apuntadas.

Porque tantas
variedades de
Sæculorum.

Que significa
Euouae: y co
mo se puso en
vso, vean el
Cap. 70. de las
Curiosida. d
plan. 307.

Demostracion de los Sæculorum del Primero Tono. Cap. LXXXIII.

Demostracit.

Demostracion de la Antiphona del Primero Tono en las Laudes de la Degollacion de San Iuan Baptista: por el Diapente del Segundo Tono, desde A la mi re à D sol re, causa que el Sæculorum termina en D sol re.

Primero con
el Sæculorū en
D sol re.

Ar gu e bat He ro dem Io an nes propter He ro di a dem quam
tu le rat fra tri su o Phi lippo v xorem. Sæculorum.

Aviso.

A este mesmo Sæculorum parece tengan de ordinario aquellas Antiphonas que comiençan en C fa vt, ò en D sol re; y cantando la primera palabra, no passan con la entonacion de la voz la posicion de F fa vt, lo qual acontece las mas vezes en la Antiphonas prolixas, particularmente en las solennes de la Magnificat, y del Benedictus.

Demost. 2.

Demostracion de la Antiph. del Prim. Tono en las Laud. de la Inuenc. de la Cruz; por causa de la 4. espec. de Diapente buelta al contrario, que dize, Sol vt; la qual pertenece al Octauo, aunque esta vna Quinta mas baxo de su natural posicion (que es desde G sol re vt à C fa vt) causa que el Sæculorum amen, termine en G sol re vt.

Porq termina
con dos notas
atadas.

Mas porque ay en el principio (nota) la Quinta ligada del Prim. Tono que dize, Re la; desde D sol re à A la mi re, sube despues con la mesma sylaba postrera à A la mi re, y ay acaba la terminacion: y llamase Sæculorum vencedor; porque si no fuera la dicha especie

Que es de los Antif. necess. en Cantollano. 461

etc. *Re la*, del todo se quedara la terminacion en G sol re vt: y adviertan que por fuerza quedan atadas las dos postreras notas, por no privar assi del todo al G sol re vt de su autoridad y fuerza.



Prim. con el Sacul. en G sol re vt y *A la mi re*.

Tunc præcepit e os om nes i gæcre ma ri, ad il li ti men testra di-



derunt lu dam al le lu ia. E u o u a e. ò assi, que es lo mesmo.

El mesmo Saculorum tienen aquellas Antiphonas que comiençan en D sol re y suben en *A la mi re* de salto, fuelto ò atado que sea, como en la Antiph. ad Benedic. de los SS. Innocen. que dize, *Hi sunt qui cum mulieribus: ò que descendan desde A la mi re a D sol re* de salto, como aquella otra de la 2. fer. de las Rogacio. que dize; *Petite, & accipietis: querite, & inuenietis.*

Antifo.

Demostracion del Antiph. del Prim. Tono en el dia de Todos los Santos; y la Diapente del Sexto, que dize *Fa la sol fa*, desde C sol fa vt à F fa vt graue, causa que el Saculorum fenece del todo en el dicho F fa vt; auiedo terminado primero en G sol re vt, por causa del Diapente del Septimo Tono, que dize, *Vt fa sol*; desde C fa vt à G sol re vt; y tambien por los tan continuados puntos, que va tocado en el dicho G sol re vt.

Demostr. 3.



Prim. con el Sacul. en G sol re vt y *F fa vt*.

Et omnes Ange li stabant in circu i tuthro ni, & ex ci de runt in conspe ctu



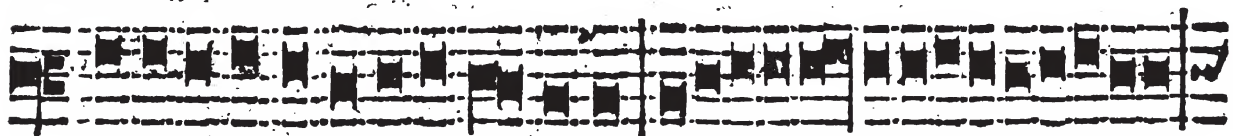
Thro ni in fa ci es su as, & a do ra ue runt Deum. Sa culorum A men.

Este Saculorum tienen aquellas Antiphonas, que comenzando en D sol re, van tocando mas vezes con estas notas *Fa la*, ò al contrario *La fa*, desde F fa vt a *A la mi re*: como es la 2. Antiph. de Laud. de los Confess. no Pontif. que dize: *Euge serue bone*; y como es aquella otra del pr. Dom. de Aduento, *Ecce nomen Domini*.

Antifo.

Demostracion del Antiph. del Prim. Tono en las Laud. del ter. Dom. de Adu. y por causa que comienza en *A la mi re* con estas notas, *La sol la*; y en el medio va tocando por estas otras *La sol mi* (que son posiciones del Quarto Tono) causa que su Saculorum haze fin en *A la mi re*.

Demostr. 4.



Prim. con el Saculorum en *A la mi re*.

Ve ni et Do mi nus, & non tar da bit, & illu mi na bit abscondita tenebrarum,



& mani fe sta bit se ad omnes gen tes al le lu ia. E u o u a e.

Este mesmo Saculorum tienen algunas Antiphonas que obseruan las mesmas notas, puestosaço comiençen en F fa vt, assi diziendo, *Fa la sol la*; ò assi *Fa sol la sol la*.

Antifo.

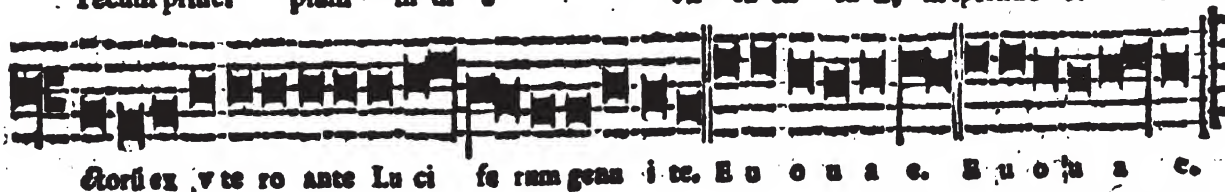
Assi

Assi tambien termina aueges el psalmo, quando comienza en C fa vt, y sube con Re la atado, y llega luego à b fa be mi: mas esto acontece muy de rado: porquanto casi siempre las tales Antiphonas tienen el Saculorum, que termina en G sol re vt; como veremos en la siguiente demostracion.

Demostr. 1a

Demostracion del Prim. Tono en la Antiph. de las segund. Visp. de la Natiuit. de N. Señor: por el Diapente ò Quinta duplicada que ay en ella del Segund. Tono, que es desde A la mi re à D sol re con estas notas. La fa mi re; causa que el Saculorum termina en A la mi re. Mas porque ay en principio y en medio de la Antiph. la Diapente del Octauo Tono q̄ dize, Sol vt y Sol fa mi vt, desde G sol re vt à C fa vt (que es vna Quinta mas en baxo de su natural) por esto abaxa despues cō la mesma sylaba postrera à G sol re vt; y ay acaba la terminacion, y llamase Saculorum vencedor, que si no fuera la dicha Diapente, se quedara en A la mi re; como queda dicho.

Prim. Tono
con el Sacul.
en A la mi re
y G sol re vt.



Diferencia.

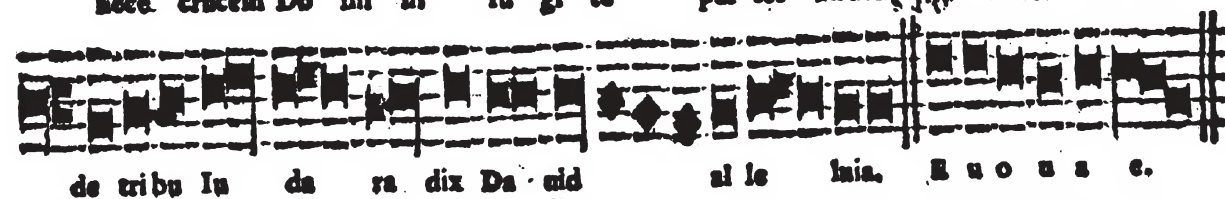
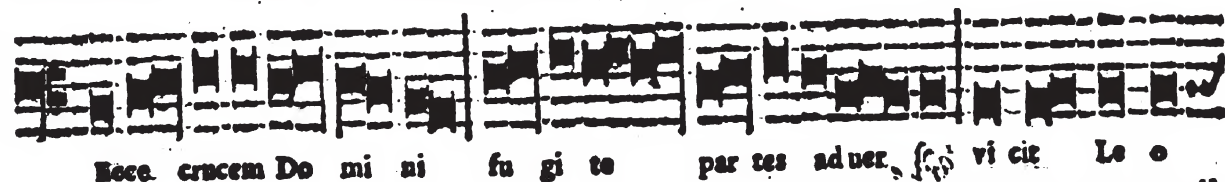
El mismo Saculorum usan las Antiph. que comienzan en C fa vt vt y luego, desde D sol re suben de salto à A la mi re assi, Vt re la: y es que de ordinario ay en ellas vnos puntos muy frequentados en el Septimo Tono. Verdad es que la posicion de G sol re vt, à estas les es totalmente terminacion y punto final; pues de primero lance termina en ella, digo sin terminar primero en A la mi re; como el segundo E u o u a e nos muestra claramente. Aduiertan muy bien esta diferencia.

Demostr. 2a

Demostracion del Prim. Tono, en las Laud. de la Exalt. de S. Cruz: por causa de la 4. Esp. de Diapente buelta (aunque esta vna Quinta mas baxo de su natural) que es desde G sol re vt à C fa vt, con estas notas Sol fa mi re vt, la qual pertenece al Octauo Tono, termina su Saculorum en G sol re vt con la postrera sylaba, y baxa con punto atado à F fa vt, por causa del Diatheffaron del Sexto, desde F fa vt à C fa vt. Finalmente fenecce del todo con otro punto en D sol re (sin passar por E la mi) por causa de su principio y de su Diapente, que dize: Re mi fa sol la: el qual mas fuerza tiene por no passar en su composicion los extremos de la Quinta; assi que la Commixt. pide semejante terminacion.

Aduierto al Leñor que en pocos Antiphonarios se halla en uso semejante Saculorum, porquanto le tienen corrompido y falsificado los escritores modernos.

Prim. Tono
con el Sacul.
en G sol
re vt, F fa vt,
y D sol re.



Tienen este mismo Saculorum las Antiph. que comienzan en F fa vt y terminan en D sol re; las quales en el progreso van cantando, Sol fa re (que es à imitacion de los tres puntos postreros del Saculorum) llegando muy de rado à b fa be mi.

De

De los *Sæculorum* del Segundo Tono. Cap. LXXXV.

SAluo que F. anquino y el R. P. Iluminado, todos los demas autores que he leydo hasta agora, assi antiguos como modernos, siendo de vn mesmo parecer dizen, que el Segundo Tono no tiene mas de vn *Sæculorum*, y todos le puntan de vna mesma manera. Con todo esso en vn Antiphonario muy antiguo hallo yo este *Sæculorum* que dizen, vnas vezes con los dos puntos postreros ligados, y otras vezes sueltos; lo qual no deue ser sin particular mysterio. Estos son los *Sæculorum*. Lo que tengo obseruado acerca de esto es, que todas aquellas Antiphonas que no llegan à b fa $\frac{1}{2}$ mi, y son imperfectas por otra parte, tienen el *Sæculorum* del primero exemplo: y todas las que son perfectas, y llegan ò passan la dicha posicion, tienen el segundo *Sæculorum*. Mas, aduertan que las Antiphonas breues del Salterio, compuestas por Quarta desde C fa vt à F fa vt, tienen este tercero *Sæculorum*. Aunque oydia parece se vse siempre el primero, porquanto los trasladores ò escritores del Canto, dexaron à los demas en la pluma.

Lib. 1. cap. 2.
sua prae. Lib.
3. ca. 12. de su
Illuminata.

Sæculorum
differen. del
2. Tono.

Para las an-
tiph. solennes
y perfectas.

Demostracion de los *Sæculorum* del Tercero Tono. Cap. LXXXVI.

Demostracion del Antiph. del Tercero Tono en las Laudes de S. Philippe y Santiago: por causa de la prim. espec. de Diapente, que nace desde D sol re à A la mi re, diciendo *Re fa sol la*, y por el Diapente del Segundo, que dize, *La sol fa re*, desde E la mi agudo à A la mi re, termina el *Sæculorum* en A la mi re. Aduertan que si los dichos Diapentes no fueran, terminara con el *Sæculorum* que fenece en G sol re vt, à D la sol re; pero ya que los ay alo, menos es causa que la postrera sylaba cayga en su cuerda de medio, que es en b fa $\frac{1}{2}$ mi, y luego abaxa atada à A la mi re.

Demostr. 1.



3. con el Sæ-
culum fa be mi
2. A la mi re.

Tan to tem po re vo bis eum sum, & non co gno ui stis me: Phi lip pe



qui vi det me vi det & pa trem me um al le lu ia. Sæ cu lo rum A men.

Este mesmo *Sæculorum* usan las Antiphonas que comienzan en G sol re vt, y dizen de salto *Vt fa*; porque casi siempre ay en ellas la Diatessaron del Quarto Tono, que es La mi. Tambien se usa casi de ordinaria à todas las Antiph. que no tienen occasion de variar por causa de especies de otros Tonos; verdad es que entonces termina con punto suelto en la posicion postrera de A la mi re, como aqui se ve.

Demostracion del Terc. Ton. en la Fer. 6. desp. del seg. Dem. de Quar. en la Antiph. del Magnif. por causa de la 4. espec. del Diapente, desde D la sol re à G sol re vt, con estas bozes *Sol mi vt*, termina el *Sæculorum* en G sol re vt; con estas notas *Fa fa fa mi re mi re vt*.

Demostr. 2.

Qua-

Exemplo.

3. con el Sac.
en G sol re vt.

Qua. entes eum te nent timu. erunt turbam quia sicut Prophetam e um ha be bant.



E u o u a e.

Este mismo Saculorum usan las Antiph. que comienzan en G sol re vt con estas notas, Vt re mi fa; ò assi, Vt mi re mi fa; verdad es que no teniendo la forma de la 4. Esp. may. termina sin solemnidad en esta otra manera, Fa fa fa re fa mi re vt; como en esta breue Antiph. de la Fer. 6. del Psalterio se ve.

Otro diferen
te exemplo.

Do mi ne pro| ba ti me & cogno ui ti me. E u o u a e.

Demostr. 3.

Demostracion de la Antiph. del Ter. Tono en las Laud. del Comun de las Virgines; por causa del Diapente que pertenece al Octauo Tono, formado desde D la sol re à G sol re vt, diciendo *Sol fa mi vt*, causa que el Saculorum termina en G sol re vt; mas luego sube atado en A la mi re, por causa de otro Diapente que pertenece al Primero, desde D sol re à A la mi re, diciendo *Re mi fa sol la*: y por contrario, ay el Diapente tambien que pertenece al Segundo Tono desde A la mi re à D sol re diciendo, *La fa mi re*, Queda pues vencedor el A la mi re, como posicion extrema de dos Diapentes.

3. Tono con el
Sac. en G sol
re vt, y Alam
re.

Hæc est quæ ne sci uit tho rum in de li Go ha be bit fructum in re spe cti o ne



a ni ma rum san cta rum, Sa cu lo rum A men. ò assi que es lo mismo.

Este mismo Saculorum tienen las Antiph. que comienzan en E la mi, diciendo Mi fa re sol re fa; ò en F fa vt diciendo assi, Fa mi fa re sol re fa, aunque no tengan las dichas Diapentes; verdad es, que terminan con punto suelto y no atado.

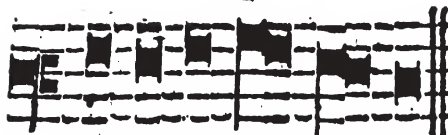
Demostraciones de los Saculor. del Quarto Tono. Cap. LXXXVII.

Demostr. 1.

Demostracion de la Antiph. del Quarto Tono ad Bened. en la 3. Fer. 'despues del 2. Dom. de Adu. con la terminacion de su Saculorum en E la mi, que es su proprio: porque parece que todas aquellas Antiphonas que comencaren en E la mi, diciendo *Mi re mi*: ò dexando el primer punto, en D sol re diciendo *Re mi*; ò en F fa vt, cantando assi, *Fa mi ò Fa re, &c.* terminaran el Saculorum con vna de las quatro primeras maneras, que van puestas entre los E u o u a es de arriba, las quales son tomadas por vna mesma manera (aunque la primera es la verdadera Gregoriana, y la quarta es la mas usada, quiza por ser la mas breue) diziendo assi, *Re vt re mi la sol fa mi.*

4. Tono con el
Sacul. en E la
mi.

Super te Je ru salem o ri e tur dominus, & glo ri a e ius in te vi de bitur.



Sz cu lo rum A men.

Aduiertan que las Antiphonas que tienen estas terminaciones, demas de los principios arriba declarados, acaban con estos puntos La mi, desde A la mi re à E la mi; y las mas vezes cõ estos otros, Mi fa sol fa mi, ò Sol mi; que es lo mesmo. Aduierto tambien que las

Nova.

Antiph. del Quarto Tono que comiençan en D sol re, suelen las mas vezes terminar con el Saculorum en F fa vt, assi: La causa de vna tan estrayagante terminacion, yo digo de no saberla, aunque voy sonando lo que puede ser; y si es assi, mejor es callarla que dexirla, por no salir del sembrado.

Sz cu lorum Amen.

Demostracion del Antiph. del Quarto Tono ad Bened. en el Sab. despues del prim. Dom. de Adu. por causa del Diapente que nace desde C fa vt à G sol re vt primero, que pertenece al Septimo Tono, causa que el Saculorum tiene terminacion en G sol re vt.

Demostr. 2.



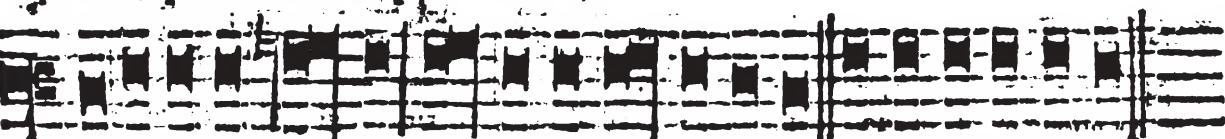
Si on no li ti me rez es ce De us tu us ve ni et al le lu ya.

4. con el Sac. en G sol re vt.



Sz cu lo rum A men.

Tenemos otro Saculorum ferial, que termina tambien en G sol re vt, para seruicio particular de las Antiphonas del Psalterio, que no tienen mixtiones ni comixtiones, cuyo principio es en G sol re vt, diziendo Sol la; ò en E la mi diziendo Mi sol: como en esta Antiphona, que es de las Viss. de la Per. xi.



A vi ro i ni quo li be ra me Do mi ne Sz cu lo rum Amen.

Otro diferente final en G sol re vt.

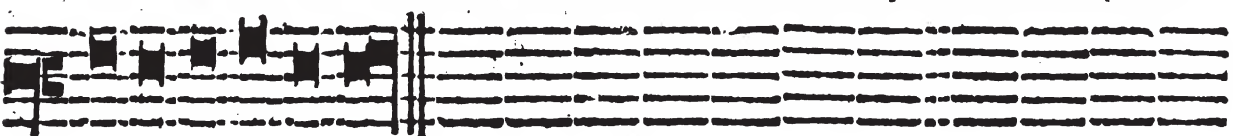
Demostracion de la Antiph. ad Magnif. del Quarto Tono en la Per. 4. desp. del 2. Dom. de Aduen. por causa del Diapente que pertenece al Segundo Tono, formado desde A la mi re à D sol re, que dize La sol fa mi re, termina del todo su Saculorum en A la mi re, como signo vencedor; digo vencedor, porquanto su primera terminacion es en G sol re vt, por causa de otro Diapente que pertenece al Septimo Tono, aunque este formado vna Quinta mas baxo de su natural, que es desde C fa vt à G sol re vt, con estas notas; V t re mi fa sol: y assi esta apuntada la dicha Antiphona en todos los libros antiguos; pero en algunos modernos, no se halla en esta manera, que no tiene la Diapete del Segundo entera, si no quebrada, pues dize assi, La sol sol mi re.

Demostr. 3.



Si on re no ua be ris, & vi de bis iustum tu um qui venturus est in te.

4. con el Sac. en G sol re vt y A la mi re.



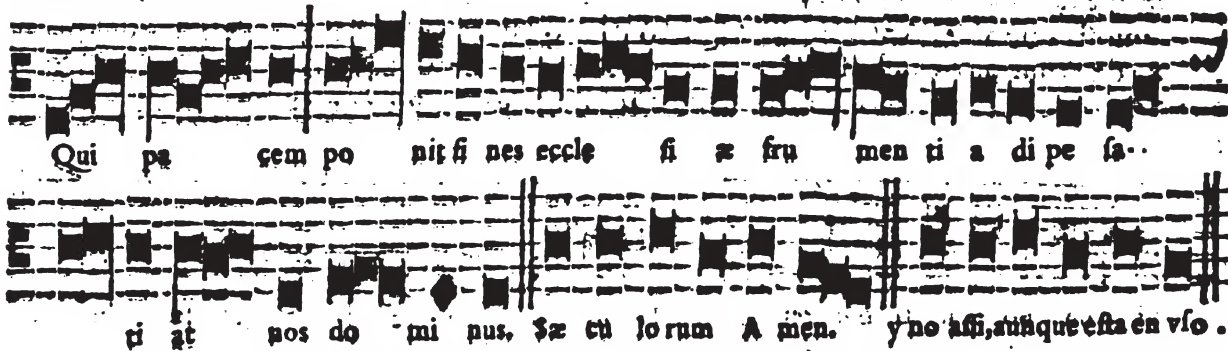
Sz cu lo rum A men.

De los Seculorum del Quinto Tono. Cap. LXXXVIII.

Demostr. 1.

Demostración del Antiph. del Quinto Tono en las Vísperas del Corpus Christi: por causa que principia en F fa vt con el tono de su Diapente, diziendo Fa re fa, y sin tener Especie de otro Tono, termina su Seculorum en el mismo lugar con estas notas, Fa fa sol mi fa la sol fa, y esta es su verdadera y propia terminación: aunque oydia parece no auer memoria dello, por causa que los escritores mas modernos, para ahorrar aquellos dos puntos, quedaronse en A la mi re; descubriendo de vna vez floxedad e ignorancia.

5. Tono con el
Seculorum
en F fa vt.



Demostr. 2.

Mas esta otra Antiph. ad Bened. en la fiesta de S. Agueda, aunque comienza de la misma manera, termina però con Seculorum diferente de lo pasado, quedandose en A la mi re, por causa de la prim. Espec. de Diapente que ay en ella, desde A la mi re, à E la mi agudo; con estas notas, Re fa sol la.

5. Tono con el
Seculorum en
A la mi re.



G sol re vt y
D sol re no son
principios pro
prios.

Este mismo Seculorum tienen las Antiph. que comienzan en A la mi re; por no tener el Quin. Tono mas que tres principios propios y naturales en las Antiphonas, que son F fa vt, A la mi re, y C sol fa vt; en los quales terminan tambien los Seculorum por correspondencia del principio de su Antiphona: no tuuiendo digo dentro de su composicion Especie mayor o menor de otro Tono, que los baga terminar de otra diferente manera.

Demostr. 3.

Demostración del Quinto Tono en la Antiphona del Magnif. de la Fer. v. despues del 3. Dom. de Adu. por causa de la prim. Esp. de Diapente que pertenece al Primero irregular, formada desde A la mi re à E la mi agudo, y de su Diathesaron desde A la mi re à D la sol re, es à lauer Re fa sol la y Re sol, termina el Seculorum en A la mi re; y luego despues sube con punto atado à C sol fa vt, por causa de la consinalidad del Diapente del Quinto Tono, porquanto comienza el canto en ella.



5. Tono con
Sacul.en A la
mi re y C sol
fa vt.

La ta mi ni cum Hie ru sa lem, & e xul ta te in e a omnes,



qui di li gi tis e am in æ ternum. Sæ cu lo rum A men.

Nota que el Sexto Tono no tiene mas que vn Sæculorum, el qual termina en F fa vt. 6. Tono Sacul.

De los Sæculorum del Septimo Tono. Cap. LXXXIX.

Demostracion de la Antiphona, del Septimo Tono en las Laud. de S. Pedro: por causa que principia en b fa mi, diziendo *Mi sol mi sol la*, passo muy frequentado en el Tercero Tono, por tener la formacion de su Diathessaron que es *Mi la*, termina el Sæculorum en b fa be mi.

Demostr. 1.



7. Tono con el
Sacul. en b fa
be mi.

Ar gen tum & au rum non est mi hi, quod autem ha be o hoc ti bi do.

B u o u a e. A este mesmo Sæculorum tienen las Antiph. del Sept. Tono, aunque no tengan en principio tales puntos, si no en el progreso de su composicion, de modo pero comience en la dicha posicion de b fa be mi. Sirue tambien para las que comienzan en A la mi re, y andan juganda sobre destos puntos,

Fa mi fa mi re. Con todo esto aduerto a los Lectores, que en muy pocos Antiphonarios ballaran puntado semejante Sæculorum: la causa, la razon, y el porque, yo no se dezir.

Demostracion de otra diferente Antiph. en las Laud. de la Inuenc. de la Cruz, la qual por las mesmas razones termina con el mesmo Sæculorum, aunque despues sube vn punto ligado, y ay acaba la terminacion, por causa de la 3. Espec. de Diapente, formada desde F fa vt a C sol fa vt, que sirue al Quinto Tono, diziendo *La re fa*: de mas desto, figue al contrario, diziendo *Fa la sol fa*, desde C fa vt a F fa vt, que es para seruicio del Sexto. De modo que por fuerza le conviene terminar en C sol fa vt, y no en b fa mi.

Demostr. 2.



7. Tono con el
Sacul. en b fa
be mi y C sol
fa vt.

He lo na Constan ti ni ma ter Hie ro so lymampe ti jt al le lu ia.

B u o u a e. Parece que las Antiph. que comienzan en D la sol re, y andan muy amenuda tacando el Fa de C sol fa vt (notuniendo cosa que lo tramude) tengan este mesmo Sæculorum.

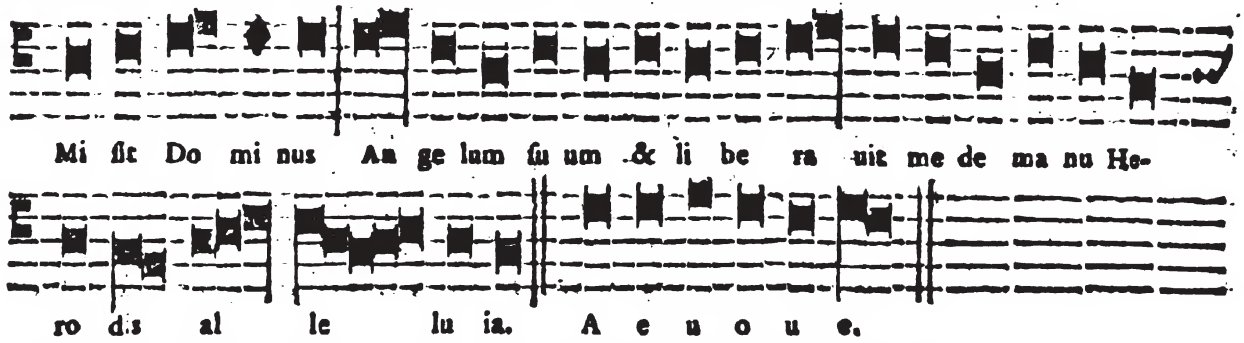
Demostracion de la Antiph. del Sept. Tono en las Laud. de S. Pedro: por causa de los dos Diapentes del Segundo Tono, formados desde E la mi a A la mi re (llamados irregulares) el vno de los quales dize *La fa re*, y el otro *La sol fa re*, termina su Sæculorum en D la sol re, posicion final del Segundo Tono; y ay termina por no poder terminar sin mucha defacomodidad, en vno de los dos extremos del dicho Diapente. Pero luego con punto atado abaxa en C sol fa vt, y ay acaba totalmente su terminacion, por causa de la 3. Espec. del Dia-

Demostr. 3.

N n a a pte

penite que ay en ella, que dize *Fa re mi fa*, desde *F fa vt* à *C sol fa vt*, que pertenece al Quinto Tono: y esta es la que gana, por causa que es regular, y natural.

7. Tono con el
Sac. en D la
sol re y C sol
fa vt.

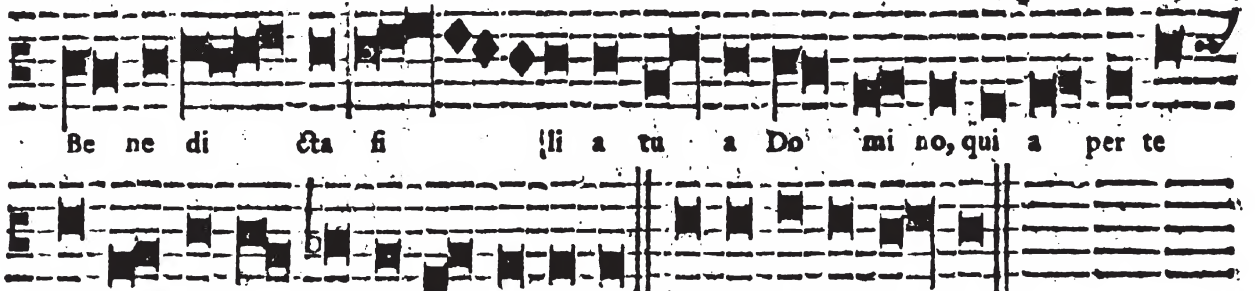


Rosa. à pl. 30. Regla doxenal es dezir, que tengan este mesmo *Saculorum* aquellas *Antiphonas*, que començando en *b fa be mi* (no teniendo *Especies*) dizen, *Mi fa sol la*. Si caso comiençan en *C sol fa vt*, diziendo *Fa mi fa sol la*, es lo mesmo.

Demost. 4.

Demostracion de la *Antiph.* del Sept. Tono en las Laud. de la Assun. de N. Señora: por causa del *Diatheffaron* que pertenece al Sexto, formado desde *F fa vt* agudo à *C sol fa vt*, con estas notas *Fa mi re vt*; y de otro que dize *Fa mi vt*, desde *b fa be mi* à *F fa vt* graue, causa que el *Seculorum* termina con su penultima sylaba en *C sol fa vt*, y sube en *D la sol re* atado, por causa de los *Diatheff.* del Prim. Tono, que dizen *Re sol*, desde *A la mi re* à *D la sol re*, y tambien por causa de la *Especie* mayor del Octauo, que dize *Sol vt*; desde *D la sol re* à *G sol re vt*: finalmente con punto suelto, buelue baxar à la dicha posicion de *C sol fa vt*, y ay acaba del todo, porque la *Antiph.* comienza con el principio de la entonacion de su Salmo festiuo, diziendo *Fa mi fa sol*.

7. Tono con el
Sac. en C sol
fa vt, D la sol
re y C sol fa vt.



fructum vi tae commu ni ca uimus. Sa cu lo rum A men.

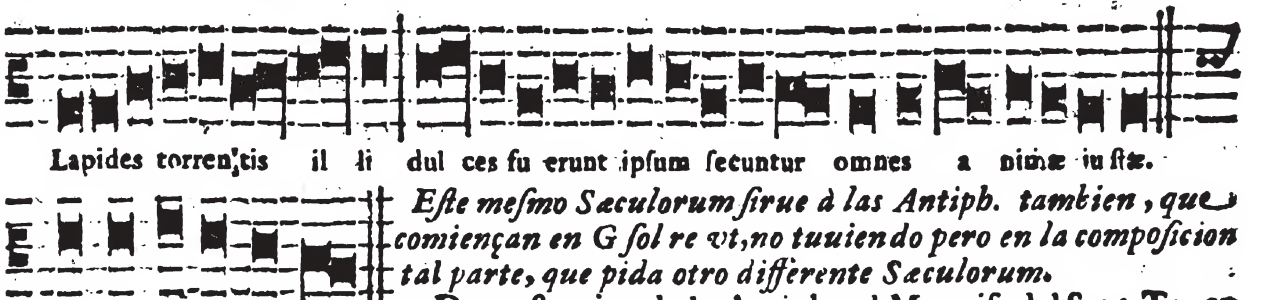
Nota.

Aduiertan que deste *Saculorum* al passado, otra diferencia no ay, si no que los dos puntos postreros de alla estan atados y ligados, y estos de aqui estan desatados y sueltos.

Demost. 5.

Demostracion de la *Antiph.* del Sept. Tono en las Laud. de S. Esteuan Prothom. por causa del *Diatheffaron* que pertenece al Tercero Tono, desde *b fa be mi* à *E la mi* agudo, qual dize *Mi fa sol la*, termina su *Seculorum* en *b fa be mi*; y luego con punto atado abaxa en *A la mi re*, acabando ay del todo, por causa de la prim. *Espec.* de *Diatheff.* rebuelta (aunque irregular) que pertenece al Segundo Tono, que dize *La fa re*, desde *E la mi* agudo à *A la mi re*; y tambien por causa de su *Diatheffaron* proprio y natural que dize *Sol fa re*, desde *D la sol re* al dicho *A la mi re*.

7. Tono con el
Sacul. en b fa
be mi y A la
mi re.

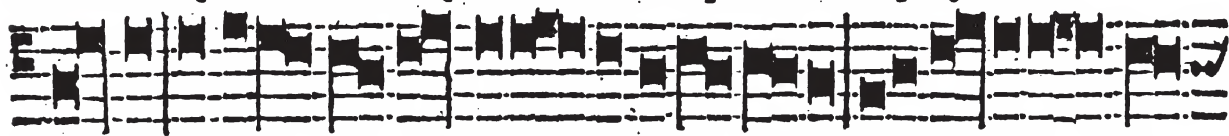


Demost. 6.

S u o u a e.

Demostracion de la *Antiph.* ad Magnif. del Sept. To. en las seg. Visp. de la Natiuidad de S. Iuan Baptista: por causa de

de la 3. Espec. de Diapente , que pertenece al Quinto Tono , formada desde F fa vt à C ſol fa vt, con eſtas notas *Fa re fa*, termina ſu Sæculorum en C ſol fa vt, y luego ſube con punto ligado à D la ſol re; y ay termina del todo, por cauſa que comienza la Anti. con ſu Diapente ligado, que es de mucha fuerça . Tanto mas le conuiene terminar en eſta, y no en otra poſicion , por los Diapentes del Segundo Tono (aunque irregulares) y tambien por el del Primero, desde A la mi re à E la mi, diziendo *Re fa la*, y al contrario *La ſol fa re*: los quales dos Tonos tienen ſu regular y natural terminacion en D ſol re, que es lo meſmo que D la ſol re, enquanto à eſte propoſito .



7. Tono con el Sacu. en C ſol fa vt y D la ſol re.

Pu er qui na tus eſt no bis pluſquam Prophe ta eſt, hic eſt e nim de quo



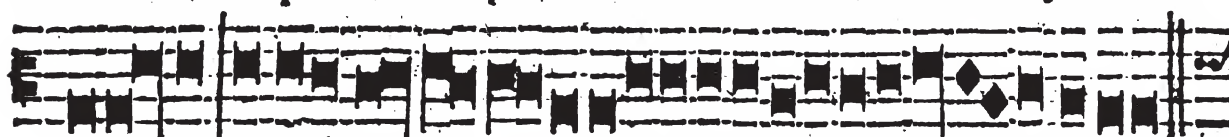
ſal ua tor a ite inter na tos mu li e rum non ſurrexit maior Io an ne Bapti ſta.



Aduiertan pero , que ſi la dicha Antiphona no tuieſſe los dichos Diapentes del Quinto Tono en ſu compoſiciõ, que terminara en la meſma poſicion de D la ſol re (por cauſa de ſu Especie *Vt ſol*, que eſta en principio) mas yria à ella con otro termino, que es eſſe, *Sol ſol la ſol fa mi ſol*:

Demost. 7.

como vemos en el 2. nro. de los Mayr. de S. Miguel . Algunos terminan ſu Sæculorum en A la mi re por cauſa de aquel Diatheſaron *Sol fa re*, como al 2. Sæcul. ſe vce.



7. Tono con el Sacu. en D la ſol re.

Micha el prapo ſi tus Pa ra di ſi, quẽ honori ficant Angelo rum ciues



Otros cantan aſſi.



E u q u a e.

Sæ cu lo rum Amen.

De los Sæculorum del Oſtauo Tono . Cap. L X X X X.

Demoſtracion de la Antiph. del Oſtauo Tono en las Laud. de la Exaltac. de la Cruz: por cauſa del Diapente que pertenece al Sexto Tono formado desde C ſol fa vt à F fa vt, que dize *Fa la fa* termina ſu Sæculorum en C ſol fa vt con la penultima ſylaba, y canta en la meſma poſicion otro punto con el qual termina la variedad, por cauſa del principio, que es en C ſol fa vt.

Demost. pri.



Per ſignum Cru cis de i nimi cis no ſtriſ li be ra nos De us noſter.

8. Tono con el Sacu. en C ſol fa vt y otro C ſol fa vt.

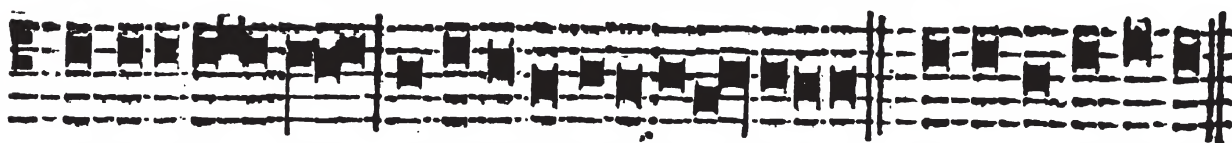


Mas quando las Antiphonas no tienen Diapente del Quinto ni del Sexto Tono, y comiençan en C ſol fa vt, entonces tienen eſt otro Sæculorum; como vemos en eſta ſegunda Antiphona del Comun de los Apoſtoles.

Demost. 2.

Sæ cu lo rum A men.

8. Tono con el
Sacu. en C sol
fa ut de otra
difer. ma-
ra.



B untes i bant, & flebant mittentes se mi na fa a. Se cu lo rum A men.

Demost. 3.

Todas las demas Antiphonas, tienen indiferentemente el Sæculorum, que termina en la poscion del Octauo Tono, que es G sol re vt, cantando en esta manera. Digo fin tener consideracion ninguna à las Especies de los otros Tonos.



Nusa.

Bueluo decir, que si alguna vez lo contrario de lo sobre-dicho ballaredes, tengays por cierto que fue yerro del que le punto, y no del que lo compuso; ni vuestro, si las sobredichas reglas days. Aduerto tambien que quanto mas fueren antiguos los Antiphonarios, que tanto mas seran conformes al original, y verdadero Antiphonario Gregoriano.

De los Tonos irregulares. Cap. LXXXXI.

Tono irregu-
lar que sea.

Lib. 1. sua
bras. cap. 8.

Letras confi-
nales: quales
& quantas son:
vean mas en
los cap. seg.

Porque se
pusieron en
arte las letras
confinales.

Oja.

YA que se dixo (à mi parecer) cumplidamente lo que toca à la composicion y de los Tonos regulares: bien es profigamos agora en dezir algo en particular de los irregulares. Començando pues digo, que *Tono irregular* es aquel que no fenece en vna de las quatro letras ò Signos segun la orden de su composicion, mas termina en qualquiera de las otras quatro letras ò Signos que figuen; à los quales llaman *Confinales*: que es vn certe termino y confin de cinco bozes, sobre de la final ordinaria de cada Tono. Dize Gafforo en este particular; *Sunt & qui Irregulares dicunt singulorum Tonorum Modulaciones cum in suam confinalem eboardam terminauerint*. De modo que los regulares fenecen en la poscion baxa, que es el punto mas graue del Diapente; y los irregulares fenecen en la poscion alta, que es el punto mas agudo del mesmo Diapente. Las letras confinales son estas A. b. C. D. en las quales terminan, seruando la orden y manera de los regulares: es à sa ber, Primero y Segundo en A la mi re, Tercero y Quarto en b fa be mi, Quinto y Sexto en C sol fa vt, Septimo y Octauo en D la sol re. De manera que vemos, que qualquiera Tono con su letra confinal ò segunda, es distante de su primera letra final, por el interualo de vn Diapente entero y perfeto: porque el Primero y Segundo Tono regularmente fenecen en D sol re; mas irregularmente en A la mi re. El Tercero y Quarto regularmente acaban en E la mi, e irregularmente en B fa be mi. El Quinto y Sex. regularmente fenecen en F fa vt, e irregularmente en C sol fa vt. El Sept. y Oct. regularmente terminan en G sol re vt, e irregularmente en D la sol re. Fueron metidas en arte las susodichas letras confinales de los primeros Musicos, porquãto los Tonos no pueden terminar siempre comodamẽte en sus finales regulares; por causa de las palabras, que no todas quieren ser compuestas y cantadas con aquella solennidad de puntos, y con aquella multitud de notas que llaman Neumas, por medio de las quales, estando la canturia muy subida, se puede abaxar comodamente, para terminar regularmente el Tono. Y assi hallandose auezes la composicion subida, por no preterir el numero de las notas por causa de las palabras que no quieren solennidad, auezes (por mayor comodidad tambien) se quedan en lo alto, terminando irregularmente en las cuerdas confinales. Esto digo acontece en los Cantos, que son irregulares por causa de la terminacion solamente, y no en los que son irregulares por causa de la terminacion y juntamẽte por causa de la composicion, como somos para dezir en el segundo figuiente Capitulo.

Del numero de los Tonos irregulares. Cap. LXXX XII.

Ocho Tonos
irregulares.

MVchos Musicos escrito tienen sobre desta materia de los Tonos irregulares, pero diuersamente: porquãto vnos dizen que son ocho, à correspondencia de los ocho regu-

regulares: y ſin hazer mas declaracion deſta, deſpues de hauer tractado de las *cuerdas* finales de los ocho Tonos regulares, dicen con breuedad: *Ferescen tambien irregularmente en A la mi re, b fa be mi, c so fa ut, y en D la sol re.* Otros quieren, no ſean mas de ſeys, es à ſauer Primero, Segundo, Tercero, Quarto, Quinto, y Sexto: de modo que excluyen los dos poſtreros, es à ſaber el Septimo y el Oſtauo. Dan eſta razon, digando que en la *Mano de Guido Monge* no ay mas de vij. letras diferentes, como diximos en el Cap. 43. del 2. lib. à plan. 269. que ſon A. B. C. D. E. F. G. y que, ſiendo eſtas quatro D. E. F. G. las terminaciones de los ocho Tonos regulares, quedan eſtas tres A. B. C. para los irregulares. Eſtando anſi (preguntan y dicen) adonde pueſe ſera la letra en que haurà de terminar el Septimo y Oſtauo Tono irregular? Agora ſuera menester ſe hallaſſe otra letra diferente de las ſiete arriba pueſtas, en la qual ouieſſe à terminar el Septimo y el Oſtauo; porque en la Mano no ſe halla otra letra. No hallando pues adonde hazer la terminacion, ſigue que no tienen lugar en la Mano. Ay tambien otra razon, para moſtrar que en la ſobredicha poſicion, no puede terminar el Septimo y Oſtauo irregulares. La cauſa es, porque deſde D ſol re à A la mi re agudo, ſe forma naturalmente la prim. Eſpec. de Diapente, que dize *Re la*; Eſpecie principal del Primero Tono: y deſde el dicho A la mi re à D la ſol re, nace naturalmente la prim. Eſpec. de Diatheſſaron, que dize, *Re ſol*; Eſpecie menor del meſmo Tono. Adonde vemos claramente, que deſde D la ſol re à D la ſol ay *entera, formal, y naturalmente* toda la compoſicion del Primero Tono: ſolo en eſto difiere (enquanto à la eſcritura) que eſta notada vna Oſtaua mas en alto, ſiendo coſtumbre el puntarla vna Oſtaua mas baxo, que es deſde D ſol re à D la ſol re, como ſe dixo en el Cap. 37. del ij. y en el 35. del iij. lib. De modo que no ay poſiciones conuenientes para formar las Eſpecies del Septimo y Oſtauo: pues ſe buelue otra vez en la compoſicion y termino del Primero y Segundo regulares. Finalmente otros ay, que no quieren ſean mas de Quatro (y aſſi ſe deve tener) pues quitan la terminacion de b fa *mi*, por cauſa que no ſe puede formar naturalmente Eſpec. de Diapente perfecta, deſde la dicha poſicion à F fa ut agudo; ſiendo de ſuyo imperfecta de la cantidad de vn Semiton cantable. De modo que vienen à quedar dos poſiciones finales ſolamente, que ſon A y C, para quatro Tonos irregulares; Primero y Segundo, Tercero y Quarto.

Declaracion de lo ſobredicho: y de como ay dos maneras de Tonos irregulares. Cap. LXXXIII.

Por lo poco que he leydo y platicado, vengo à imaginar que en Cantollano ay *dos maneras de Tonos irregulares*: los vnos ſon los que tienen ſu compoſicion natural y regular, mas ſola la final tienen irregular, pues terminan vna Quinta mas en alto de ſu terminacion regular: y los otros ſon los que tienen ſu compoſicion y terminacion irregular. Los quales tomando por principio y guia de la formacion à la letra conſinal (la qual à ellos ſirue de propria final) no hallan con orden la compoſicion natural y ordinaria: pues à qualquiera dellos le conuiene juntar ſu Diapente con el Diatheſſaron de otro diferente Tono. para formar el termino de vna Diapason ò Oſtaua.

Para que todo eſto ſe entienda mejor, digo por exemplo dello, que ſera vn Cantollano del *Primero Tono*: el qual con ſu orden y ra por los terminos de ſu Diapente, que es el de la prim. Eſpec. que dize *Re la*, formado deſde D ſol re à A la mi re agudo; y por los de ſu Diatheſſaron, que es el de la prim. Eſpec. que dize *Re ſol*, deſde el meſmo A la mi re à D ſol re. Mas deſpues el dicho canto varia en eſto (nota bien) que en lugar de terminar la compoſicion en ſu letra final ordinaria, que es en el *Re de De ſol re* (punto mas graue de ſu Diapente) termina cinco bozes mas en alto, que es en el *La de A la mi re* (punto mas agudo de ſu Diapente) à la qual poſicion, Signe, ò Letra, llaman los Cantollaniſtas, *Cuerda conſinal*. Pues por cauſa de la terminacion ſolamente (y no compoſicion) el dicho canto llamariha *Primer Tono irregular*; que es tanto como de zir, *Primer Tono que no anda con ſus reglas y ordenes.*

Exemp. de un
Prim. Tono
irregu. por
terminacion.



Tonos irregu.
por terminacion
son ocho.

De esta suerte de irreg. se hallan en algunos libros antiguos; que en los modernos, ay muy pocos. Para facilitar su conocimiento los mas modernos Escriptores les añadieron vnos cinco ò seys puntos, con los quales abaxaron la terminacion à la letra final regular. Solo quedan en pie los Kyrios que llaman de los Apostoles ò dobles menores. Y el Septimo irregular, que dize, *Nos qui viuimus*; y algunos pocos otros. De esta suerte de irregularidad, vsauan antiguamente todos los Tonos; de modo que podemos dezir y concluir, que *Ocho son los Tonos irregulares*: digo los que son tales por causa de la simple terminacion en la letra confinal; y no de otra manera. Los Compositores de Canto de Organo (y esto à imitacion del Cantollano) auezes terminan de la mesma manera vna parte de Canto que sea diuidida en mas partes: à la qual composicion no le dan el nombre de irregular, porque no lo es, mas (por dezirlo en Castillano lo mejor se puede) la llaman *composicion con final suspensa, ò entretenida*. La causa es, que entretienen la final terminacion, en la posicion adonde acaba el Diapente de aquel Tono, no dexandola caer à la propria y principal final: como mas por extenso trataremos todo esto en su proprio lugar, que sera en el Libro de los Tonos en Canto de Organo.

Prim. Tono
irregular por
terminacion
y composicion.

Para exemplo de los Tonos irregulares en la composicion y terminacion (que son oyendia los menos conocidos) diremos que aura otro canto del Primero Tono, el qual yra jugando por el termino de su Diapente, empero formado una Quinta mas arriba, que es desde A la mi re à B la mi agudo; y por el termino de la segunda (y no primera) Especie del Diatheffaron (que es la del Tercero Tono) formada desde E la mi à A la mi re sobre agudo, que dize *Mi la*. Y porque el dicho canto no fenece en la final ordinaria del Primero, que es B sol re, si no en A la mi re, que es cinco voces mas arriba; y tambien porque no forma su Octaua de la prim. Espec. de Diap. que es Re la, y de la prim de Diatbess. que es Re sol; si no de la prim Espec. de Diap. Re la, y de la segan. del Diatbess. Mi la, por esto el dicho canto sera llamado Primero Tono irregular. T aduertan que semejante canto es irregular, no tan solamente por causa de la terminacion, como el otro de arriba, si no tambien por causa de la composicion, como aqui ver se puede.

Exemp. del
pri. To. irreg.
por terminacion
y por composicion.



Nota la conclusion.

Vna cosa pues, es dezir ser un canto, que termina irregularmente; y otra cosa es dezir ser un Canto de composicion y terminacion irregular. Concluyendo digo que ay dos maneras de Tonos irregulares; es à saber Tonos irregulares por terminacion solamente, los quales son ocho: y Tonos irregulares en la Composicion y terminacion; los quales (segun verdadera arte) no son mas de quatro. Y este numero, vemos que ha sido tambien recebido de los Compositores de Canto de Organo; aunque no les dan el nombre de Primero, Segundo, Tercero y Quarto irregulares, si no de Noueno, Dezeno, Onzeno y Dozeno regulares. De modo que al Primer Tono de los seys irregulares de los Cantollanistas, los Musicos de Canto de Organo le llaman, Noueno Tono: al Segundo irregular, llaman Dezeno. (Al Tercero y Quarto no corresponden con ninguno, por causa de la Diapente naturalmente imperfecta, que no los dexa proceder con buena orden.) Mas al Quinto y Sexto, llaman Onzeno y Dozeno. En quanto à mi, queria que tambien los Cantollanistas los nombrasien de la mesma manera: y fuera razon; pues assi en Cantollano, como en canto de Organo, ay las vij. Especies de Diapafones, con seys de las quales formanse, y componen xij diferentes Tonos: como (siendo Dios seruido) somos para ver en el Lib. xvi deste Tractado.

Ojo.

Exem-

Diuerſos exemplos de algunas Tonos irregulares por compoſicion y terminacion. Cap. LXXXIII.

Muchos Reſponſorios y Graduales hallamos compueſtos con eſta ſuerte de irregularidad, como es el Gradual de los Difunct. *Requiem aternam*; el de los Marty. *Exultabunt ſancti in gloria*, el de los Apoſt. *Nimis honorati ſunt amici tui Deus*; el de vn Conf. Pontifice, *Iuſtus ut palma florebit*, y otros ſin fin. Hallanſe tambien algunos Introitos, Ofertorios, Antiphonas y Alleluyas con ſus Verſos, con la meſma irregularidad compueſtos; como ſon los dos Intr. el de la fer. 5. deſpues del Dom. iij. de Quareſ. que dize *Latetur cor querentium*: y como es el del Sab. ſiguiente, que canta, *Sitientes venite ad aquas*; los quales ſon del Segundo irregular, y ſenecen en A la mi re. Aquel Gradual ò Antiphona mayor, que ſe canta en los dias de Paſqua que dize, *Hec dies quam fecit dominus*, es del meſmo Tono. El poſtrer Reſponſo del Domingo de Ramos, que dize *Circumdederunt me*, es lo meſmo; y con ſer oydia en muchos libros trasferido à la Quinta baxa, con todo eſto ſe conoce no ſer Segundo regular; no procediendo realmente por ſu via natural: como nos lo muetra Glareano en ſu tractado de los Tonos, intitulado *Dodecachordo*. Quando que para prouar la cantidad, y numero de los Tonos en Canto de Organo, prueua y dize que el ſobre dicho Reſponſo, no ſolamente es del Dezeno Tono (que es el Segundo irregular de los Cantollaniſtas) mas que lo fue ſiempre; haviendole viſto el notado en mas lugares, con el principio y final en A la mire. A eſte propoſito aduerto que entre los muchos cantos Eccleſiaſticos que hallamos gaſtados, ay la Oracion Dominical que ſe canta à la Miſſa, que dize, *Pater noſter*; la qual termina en la cuerda A re, en eſta manera; como ver ſe puede en algunos miſſales antiguos eſcritos à mano. Aunque oydia anda trasformada ò trasladada, terminando en la poſicion de C fa vt, aſſi. Y deſto no ſe imaginar la cauſa, porquanto me parece contrario à lo que pide la compoſicion del canto. Mas digo que el Introito; *Gaudeamus omnes in domino*, es deſte Tono, y agora eſta traſportado vna Quinta en baxo; y va cantado por b mol, y no por be quadrado: que cantandole por be quadrado, vernia à ſer totalmente Primero Tono regular. Sepan tambien que en eſto meſmo Tono, ſe halla compueſta la Antiphona, *Aue Maria*: la qual en los libros antiguos ſe halla que termina, y canta aſſi.

1. Irregul.

2. Irreg.

Pater noſter.

Zarl. inſt. bar.
4. par. cap. 26.Prim. irreg en
vna 8. en ba-
xo.

Sed li be ra nos à ma lo.



Sed li be ra nos à ma lo.

Gaud:amus
omnes.

Aue Ma ri a gra ti a ple na, &c. fructus ven tris tu i, &c. cu lorum A men.

Aunque en los modernos ſe halla eſcrita vna Quinta mas en baxo: y la cauſa que à los Muſicos modernos mouio à ponerla aſſi en baxo, haziendola terminar en D ſolre, voy penſando aya ſido porque veyan, que el Pſalmo yua cantando con la entonacion del Primero: ſiendo coſa muy ſabida à todos los profesores de Muſica, que eſtos dos Tonos, ſon entre de ellos muy conformes: aſſi como lo ſon, el Dezeno con el Segundo. Lo meſmo ſe dize del Onzeno con el Quinto; y del Dozeno con el Sexto. Que no por otra cauſa que por eſta, los Muſicos Eccleſiaſticos quifieron ordenar la entonacion de los Salmos ſolamente à los ocho Tonos primeros, como principales: haziendo que los Tonos irregulares, ſe ſiruielſen de las entonaciones de los Salmos regulares. Y porque el Bienauenturado Gregorio Magno, con los demas Summos Pontifices que ordenaron el canto en la Ygleſia Militante, procedieron ſiempre con mucho myſterio en las ordenes (como en diuerſas ocasiones hemos declarado) por eſto

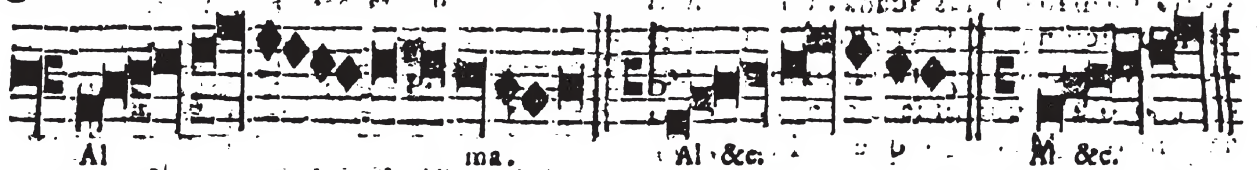
Vean el cap.
19. de los To-
nos en Canto
de Organo,
que ay ſe dice
lo meſmo.

Porque ay mu-
chas maneras de
cantar Salmos
y no mas.

4. irreg.

Quintos irreg.
gul. tramuta-
dos en Sept.
regular.Alma Redem-
ptoris, se ba-
lla puntada
de tres ma-
neras.

voy imaginando agora, que tambien en la ordenacion del cantar alternadamente los Psalmos, quisieron se cantasen solamente con numero nouenario, es à saber, solo con nueue diferentes entonaciones, à imitacion de las nueue ordenes de Angeles: *Qui in Ecclesia triumphante, non cessant cantare quotidie ante thronum deitatis, Sanctus, Sanctus, Sanctus, &c.* Boluámos à lo de primero. El Offertorio de la Fer. 4. de p. del 3.º Dom. de Quar. que dize, *Domine fac mecum*: la Poscom. *Per signi Crucis* de S. Cruz: y la que dize, *Tollite hostias*, que se canta el Dom. xvij. despues de Penth. son del Quarto Tono irregular, y terminan en b fa be mi: aunque es verdad que en algunos libros modernos, se hallan trasportados vna Quinta mas baxo, con que quedan hechos regulares, y del mismo Quarto Tono, pues vienen à tener su composicion y terminacion ordinaria y natural. De modo que (nota) de Quarto irregular vienen à ser Quarto regular, baxándolos vna Quinta. El Alleluya de *Assumpta est Maria*, en el dia de la Assumpcion de N Señora: el de la Dedicacion de la Yglesia que dize, *Bene fundata est*: el del Comun de los Apost. *Te gloriosus Apostolorum chorus*: y el del Comun de los Mart. que canta, *Te martyrurum candidatus*, son todos del Quinto Tono irregular: porque terminan en C fa vt, Octaua de C sol fa vt: compuesto de la 4. Espec. de Diapente *Vt sol*, y de la 3. de Diatess. *Vt fa*. Los quales Alleluyas con sus Verbos en algunos libros estan escritos vna Quinta mas en alto: con que vienen à formar el Septimo Tono natural y perfecto: pues con subirlos cinco puntos, vienen à tener entera y perfectamente la composicion del Septimo regular. De modo que de Quinto irregular, vienen à hazer del Septimo regular, subiendolos vna Quinta. Tambien el *Alma Redemptoris* fenecce propriamente en la posicion de C fa vt, aunque agora por la mayor parte se halla escrita vna Quarta mas en alto con la adicion del b: à la qual no le dan los modernos su nombre proprio, que es de Tercera irregular; si no de Quinto por b mi. En lo qual no dicen verdad: ni tiene que hazer el vno con el otro: Otros la tienen puntada cinco vezes mas en alto, con que vienen à darle la composicion del Septimo Tono regular, como destos tres principios se viene en conocimiento desta pratica.

Regla para
reduzir un cá-
nto irregular
à regulari-
dad.

Nota.

Aquí sigue las
mas opino-
nes.

Sepan pues, que los cantos irregulares por composicion y terminacion, se pueden reducir à la regularidad, subiendolos o abaxandolos vna Quarta o vna Quinta (y no Tercera como algunos tienen hecho) de modo pero que la composicion se quede en los terminos acostumbrados, es à saber desde *rmavt* à *A la mi re* sobre agudo: y no venga, por causa de la tramutacion, à passarlos; subiend o baxando mas.

Pienan algunos, que reduziendo los Tonos irregulares à regularidad, sea necessario darles el mismo nombre del Tono que tienen quando irregulares. lo qual no es, ansí que no tiene que hazer el Primero irregular con el Primero regular; ni el Segundo irregular con el Segundo regular: pues van formados y compuestos de diferentes Especies. Y si se nombran Primeros y Segundos, es por causa q cadauno es Primero o Segundo en su Genero, respecto à la orden de las letras finales. Que los que fenecen en la primera letra tanto de las 4. regulares, como de las 20. 30. irregulares, son llamados Primeros o Segundos Tonos; los que fenecen en la segunda letra, son Terceros o Quartos; y los que terminan en la tercera letra, son Quintos o Sextos. Vienen à ser los mismos, por causa de la orden de las letras, en el numero; mas diferentes en la composicion: porque, tomando por exemplo el Quinto regular, subenlos que se componen de la 3. Espec. de Diapente *Fa fa*, y de la 3. de Diatess. *Vt fa*: desde *F fa vt* graue à *E fa vt* agudo; y el Quinto irregular, (que es el Quar. irreg. segun la opinion del autor, pues no haze mas de 4. irregulares) se compone no de la 3. Espec. de Diap. si no de la 4. *Vt sol*, y de la 3. de Diatess. *Vt fa*: desde *C fa vt* à *C sol fa vt*, para ser perfecto; y siendo imperfecto, compuesto solo de cinco o seys voces, se estriue vna Octaua mas en alto, que es desde *C sol fa vt* por arriba. La causa desto es, porque el termino del Can-

tollano

tollano eſta conſtituido entre ſus extremos; que viene à ſer Γmavt el punte mas graue y A la mi re ſobreagudo el mas alto: como a ſido breuemente tocado à planas 275 y à 441. Eſte termino y no mas, dieron los primeros Muſicos à los cãtos Eccleſiaſticos; reſpeto no tienen neceſſidad de mayor ſubida, ni de mayor baxada. Porque de los ocho Tonos vſados en la Ygleſia, el que tiene ſu compoſicion ſituada en poſiciones mas baxas es el Segundo, el qual deciende quatro puntos debaxo de ſu final, que viene à llegar en A re, Oçtaua de A la mi re, y termino regular de ſu compoſicion perfeta; y el qual, tomandose el punto de licencia mas enbaxo, viene à tocar Γmavt. Y el que tiene ſu compoſicion en poſiciones mas agudas, es el Septimo; el qual ſube en ſu compoſicion (ſiendo perfeta) los ocho puntos de arte, que ſon deſde G ſol re vt à G ſol re vt, y vno de licencia; que viene à ſer en A la mi re ſobreagudo: de modo que en Cantollano, no es neceſſario paſſar el termino de Γ vt, ni el de A la mi re ſobreagudo; los quales ſon diſtantes por xvj. voces ò puntos. Sepãn pues, que por eſta razon los ſobredichos Quintos irregulares, eſtan puntados vna Oçtaua mas baxa, que es deſde C fa vt à C ſol fa vt; digo por no paſſar los términos: que para ſer compueſtos de compoſicion entera y perfeta, era neceſſario paſſar el dicho termino de otras dos voces mas, apuntando los deſde C ſol fa vt à C ſol fa; lo qual no ſe permite en la Muſica Eccleſiaſtica. De manera que, nunca hallaremos Quinto perfeto e irregular, eſcrito por la terminacion de C ſol fa vt, ſi no por la de C fa vt: mas ſiendo imperfeto, le hallaremos por ambas poſiciones.

Punto mas
grau y el mas
agudo en Can-
tollano.

16. puntos ay
en Cantollano
y no mas.

Nota.

Auiſo.

No dexo de aduertir, que vn tal autor quiere que aquellos Cantos llanos, que dixe ſer del Quãr. Tono irregular, ſean del Septimo ordinario; y dize que terminan en el Signo de b fa mi, por ſer la cuerda de medio de ſu Diapente, y que por eſta cauſa ſe deuen lla-
mar Septimos con terminacion irregular.

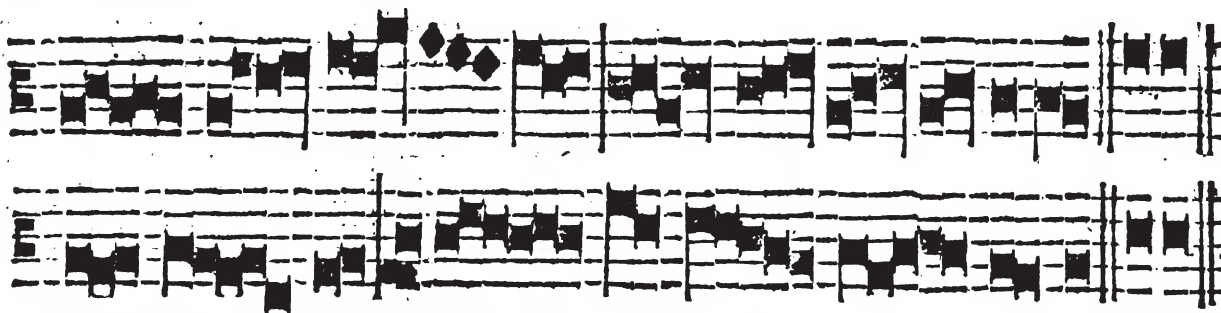
Acerca deſto, no digo otra coſa mas, ſi no que es irregularidad eſtr. ordinaria.

Auiſo cerca de vnos Cantos llanos traſportados que acaban en Alamire, no ſiendo del Primero, ni tampoco del Segundo irregular.

Cap. L X X X V.

NO ſera fuera de razon el dar vn auifo, y muy importante, cerca de vnas compoſiciones Gregorianas, que auezes hallamos en los libros mas antiguos, las quales terminan en A la mi re; ocupando puntualmente todas las cuerdas de la compoſicion del Primero ò Segundo irregular, y con tal orden de notas, que otro Tono no parecen, que el vno dellos.

Antiphonas
traſportada.



Exemp.

Otro exemp.

Hallando eſtos dos cantos en vn libro, quien no dixera que lo de arriba es del Primero, y lo de abaxo del Segundo Tono irregular? Parecen tales, y lo ſon verdaderamente cantandolos por be quadrado: mas no lo ſon, cantandolos conforme la intencion del Compoſidor, pues van cantados por b mol; aunque oydia, muy pocos ſon los que ſe hallan ſeñalados con b mol en la poſicion de b fa be mi; y eſto, porque en Cantollano (como dicho es) no ſe eſcriue la dicha be, pueſto caſo que en algunos lugares hagamos Fa accidental. El primer exemplo pues, es del Tercero; y el Segundo,

Ooo 2 do,

do, es del Quarto Tono; ambos regulares (y no accidentales) mas trasportados vna Quarta en alto, con ayuda del b mol imaginado y natural, y no de otra manera. De modo que aquel Diapente que vemos en las sobredichas composiciones, formado desde A la mi re à E la mi agudo, no es (como parece) *Re la prim.* Espec. si no la segunda *Mi mi*; y van cantados como si tuuiesen expressamente la señal de b mol; como en este exemplo vemos; que es el primero de los dos de arriba.

3. Tono na-
tural, mas
trasportado
vna 4. en al-
to.



Pienso que à algunos les deue parecer otra cosa muy diferente; lo qual puede acontecer por tener debaxo de los ojos el b señalado; mas abaxando el exemplo en sus cuerdas ordinarias, viene à quedar en esta manera apuntado.

Mismo exe-
mplo en sus
propias cuer-
das.



Las Antiphonas *Dominus regit me, Sicut myrrha, Passus sum, y Benedicta tu*, son cantos que terminan en A la mi re, y van cantados por b mol; aunque oydia se hallan trasportadas en otras posiciones, &c.

Regla para conozer quando los dichos cantos van cantados por b, y quando por b; es à saber, quando son del Primero, y quando del Tercero Tono. Cap. LXXXVII.

Toda via nos queda de dezir, como se puede saber quando semejantes composiciones hemos de cantar del Primero, q es por be quadrado; y quando del Tercero, que es por b mol: pues siempre se puntan sin la señal de b, y de vna mesma manera. Para saber esto, es menester aduertir que tales cantos de ordinario son Introitos, Resposos, Antiphonas, y algunos pocos Alleluias, mas nunca Offertorios ni Poscomuniones. De modo que en hallando vna composicion que termine en A la mi re, siendo Introito, se considera la entonacion del Salmo; y siendo Alleluia ò otra cosa que tenga Verso, se guarda el principio del Verso; mas siendo Antiphona, se mira el E u o u a e ò Sæculorum: y enconociendola por Primero ò Segundo Tono, cantarseha por be quadrado: mas teniendo indicio (segun las reglas dadas) de Tercero ò Quarto, cantarseha por b mol.

Exemplo.

Cantase por be
quadrado, por
ser Primero To-
no.



Antiphona.

Sæculorum.

Cantase por b
mol, por ser Ter-
cero Tono.



Antiphona.

Sæculorum.

Concluyremos en esta manera pues, y diremos assi. La composicion que termina en A la mi re, no siendo del Primero Tono, será del Tercero, y cantarseha por b mol, aunque no trayga la señal; y no siendo del Segundo, por fuerza será del Quarto, y cantarseha

tarſeſha de la miſma manera que el Maeſtro; porquãto otro Tono, ni irregular, ni natural, ni traſportado termina, ni terminar puede, en A la mi re (ſaluo ſi no quieſſen proceder por Conjunta) ſino el Primero, y Segundo irregulares; y el Tercero, y Quarto regulares, però traſportandolos vna quarta por arriba con el b mol imaginado.

*Auiſo para conoſcer rectamente el Tono de las compoſiciones,
que tienen mas partes. Cap. LXXXVII.*

Quiſa que algunos creeran, que ſin otra conſideracion, en conocer los Tonos de los Introytos, Graduales, Alleluyas, y Reſponſos, ſea neceſſario mirar la fin, y terminacion del Salmo del Introyto; la final del Verſo del Gradual; la del Verſo del Alleluya; ò la del Verſo del Reſponſo; y por tales terminaciones, juzgaran los Tonos. El qual modo no es acepto, ni menos vſado entre los buenos Cantollaniſtas, antes quien la dicha orden guardare, ſerã digno de reprehencion; y ſerã tenido por hombre poco pratico, y de poca experiencia. Sabemos muy bien, que *la terminacion del Introyto, es firme y eſtable*; por ſer cabeza, y parte principal; *mas la del Pſalmo, no es ni firme ni eſtable*; por ſer miembro, y parte que tiene ſer de la primera. Como vemos por exemplo en vn *Primero Tono*, el qual en la final del Introyto termina ſiempre en ſu poſicion natural y regular, que es *D ſol re*; y nunca en otra: mas la final de ſu Verſo, auezes haze terminacion en *D ſol re*, auezes en *F fa vt*, y auezes en *A la mi re*. En *D ſol re*, como el Pſalmo del Intr. de S. Iuan Bapt. *Bonum eſt confiteri Domino*; en *F fa vt*, como el de la Purificacion de N. Señora; *Magnus Dominus*: y en *A la mi re*, como el del Sabado de la iij. Domin. de Quar. *Gali en irrant gloriam Dei*. De modo que conocemos claramente, que la terminacion del Pſalmo no es firme, ſino variable: y los primeros Cantollaniſtas le permitieron pueda terminar fuera de la poſicion ordinaria, por ſer parte que deriua del Introyto. Siendo pues el Pſalmo miembro del Introyto, ſe ſigue, que no por el Pſalmo, mas por el miſmo Introyto, ſe deue juzgar de que Tono ſea ſu Compoſtura, por ſer cabeza y parte principal.

Exemp. del Introy. que terminan en vn lugar, y ſus Verſos en otro

La meſma orden guardaremos en conocer los Graduales con ſus Verſos; ſeruiendose digo de la final del Verſo, y no de la del Gradual; por quanto ellos tambien à vezes terminan en diferentes poſiciones. Vemos por exemplo, que el Grad. del Sab. del ij. Dom. de Quar. que dize; *Propitius eſto Domine*, termina en *F fa vt*; y ſu Verſo, *Aduuauos Deus*, en *G ſol re vt*. Y al contrario, el Grad. *Prope eſt Dominus*, que es de la iij. Fer. de las Quatro Temporas de Aduiento, acaba en *G ſol re vt*; y ſu Verſo en *F fa vt*. El Grad. de la Domin. infraoc. de la Natiuidad, *Specioſus Forma*, termina en *F fa vt*, y ſu Verſo en *D ſol re*, el qual dize; *Eruſtauit cor meum verbum bonum*. Y como es el Grad. de la Fer. ij. del V. Dom. de Quar. *Deus exaudi orationem meam*; q̄ ſenece en *E la mi*; y ſu Verſo q̄ dize: *Deus in nomine tuo*, en *G ſol re vt*.

Exem. de Gradua. que terminan en una cuerda, y ſus Verſos en otra

Por la meſma cauſa, obſeruaremos la meſma regla tambien en juzgar los Alleluyas; como ver ſe puede que ay la meſma neceſſidad en el Alleluya de la Fer. iv. deſp. de Pētec. el qual termina en *D ſol re*, y ſu Verſo que dize: *Verba Domini*, en *G ſol re vt*. El Alleluya de la Dom. 13. deſp. de Penteco. acaba en *G ſol re vt*; y ſu Verſo, *Domine refugium*, en *A la mi re*. Finalmente digo que el Alleluya de la Dominica Quarta de Aduiento acaba en *E la mi*, y ſu Verſo que dize: *Veni Domine*, en *D ſol re*.

Alleluyas con ſus Verſos acababan differ. cuerdas.

Lo meſmo ſe entiende de los Reſponſos de los nocturnos; que ſin poner à qui dellos particular exemplo, cadauno de porſi (querendo) los podra ver quando quiere, y con mucha facilidad, por quanto ſe halla gran cantidad dellos. Y aduertan que aſi el fin del Verſo del Reſponſo, el del Alleluya, y el del Gradual, como el fin del Pſalmo de los Introytos, puede terminar adonde tiene principio el Tono; y tambien en todos los Signos, y poſiciones ado terminan ſus *Sæculorum*. Todo parece bien (cantando el canto, y concluyendole, como ha de ſer concluydo, y cantado) ſolo el Verſo del Gradual no me ſatisfaze, ni acabo de entender por que cauſa baya de terminar en poſicion diferente de ſu Gradual; ſiendo que el es el que concluye el canto, y no el Gradual. Y aſi me parece, que aqui ſe deue tomar la fin del Verſo, y no otra.

Reſponſos con ſus Verſos etc.

Arguino en el 3. de ſu Illuminata al cap. 21.

Que sea Antipobna, y del mal uso de entonar los Psalmos. Cap. II C.

Noten los So-
chantres à Cho-
ristas.

Ojo.

Salmo y An-
tiphona son de
un mismo so-
no.

Antiphona q̃
sea y de donde
se dixo.

Porque se en-
tona la Anti-
phona de un
solo.

Sean Choro
instr. Mus. à
plan. 248.

Psalmo, que si-
gnifica, y de
donde se dixo.

Porque el li-
bro de los Sal-
mos se llama
Psalterio.

Entre los diuersos malos usos que se cometen en Cantollano, el vno es el cantar de los Psalmos: porquanto la mayor parte de los Cantores, entonanlos sin tener cuenta poco ni mucho de sus *Antiphonas*, como si el vno no tuuiesse que hazer con el otro: y como que entrambos no sean vn mismo cuerpo, y vna mesma composicion. Esta mala costumbre, de mas de descubrir ignorancia, atormenta los oydos de los que entienden. La causa es porque oyen cantar la *Antiphona* en vn tono de voz, y el Psalmo en otro, ò mas baxo ò mas alto; y lo que peor es (luego acabada la psalmodia) repiten la mesma *Antiphona* en otro diferente tono. Y assi lo que se hauia de oyr todo en vna voz, se oye de tres maneras, esto digo enquanto al abaxar ò subir los puntos, y no enquanto à la composicion: que no dexa de ser las mesmas de la primera vez, aunque enboluiendolas à catar la segunda vez, se suban ò abaxen mas los puntos. Hase de tener cuenta pues, que la mesma voz con que se entona (pongamos caso) en la posicion de D sol re, G sol re vt, A la mi re &c. de la *Antiphona*, sea la propria en las mesmas posiciones del Psalmo; guardando la mesma orden en la replica de la *Antiphona*. De manera que la voz que cantamos en el La de A la mi re de la *Antiphona*, sea la mesma en el La de A la mi re del Psalmo; y tambien en el A la mi re de la mesma *Antiphona* repetida despues del Psalmo. Pues hasta los moços de Choro aduerten y saben, que del mismo Tono que es la *Antiphona*, es el Psalmo; y que el Psalmo con la *Antiphona* dos vezes cantada (es à sauér antes y despues del Psalmo) todo juntamente se toma por vna sola cantilena ò cancion, y no por muchas.

Se dicen las *Antiphonas* respeto de la psalmodia à la qual ellas corresponden, como los Responsores respeto de la Historia: y assi esta palabra *Antiphona* significa, *casti* que suena antes que el Psalmo: deriua de *Anti*, que es contra, y *phonos* que es sonus:

porque el Psalmo se entona segun su melodia y termino. Y noten que la *Antiphona* es començada por vno de vn Choro, y acabada por muchos de entrambos Choros: porque la Charidad comiença de solo Christo, y se acaba en sus miembros. Cantan tambien dos Choros auezes para denotar la Charidad, la qual no puede estar en menos que dos.

La *Antiphona* pues ayunta dos Choros, para que la Charidad por buenas obras ayunte dos hermanos. Que signifique *Choro*, se dixo en el Cap. 29. de las Curiosid. à plan. 240.

Noten tambien que esta diction *Psalmos* significa latinamente, *Canticum*, y es porq̃ entre los instrumentos musicales que los Hebreos vsauan en sus sacrificios y solennidades, el vno y el mas vsado, era vn instrumento, que llamauan Psalterio (del qual tractamos en Cap. 31. à plan 248.) y era instrumento de diez cuerdas, como parece en el Psal. 32. diziendo el Real Propheta. *In Psalterio decem chordarum psallite illi*. Del nombre pues deste Psalterio, instrumento con el qual de ordinario se solian cantar las espiritua- les canciones de Dauid, los setenta interpretes llamaron Psalterio, al libro de los Psalmos.

*Del entonar y cantar como se deue el Introyto, Gradual, Alleluya,
y los demas cantos Ecclesiasticos. Cap. LXXXIX.*

Guido in 3.
sua Mus. et
alij Auctores.

Despues de hauer aduertido la manera, q̃ se ha de tener en cantar los Psalmos, bien es que en este Capitulo que sigue digamos la orden y diferencia, que tenian nuestros passados, en cantar las canciones y obras de Cantollano: y esto digo sera segun la obseruacion de los primeros Cantollanistas, y no de los modernos: pues oyendia otra consideracion mas tienen, que de hazer la voz gorda, entonada, y sonora: y de cantar siempre alto, alegre, y regozijado.

Diremos primeramente que las *Antiphonas* han de ser cantadas con dulce y suaue voz. Los *Hymnos*, con donayre mezclado con solennidad. Los Responsores de los No-urnos han de ser cantados con voz rezia y viua para despertar à los soñolentos y adormecidos. Assi lo dize con Aretino, Franchino Gafforo en el 8. del prim. lib. de su Music. prag. *Est item mirabile (dize) quod in Nocturnis Responsorijs somno-*

lento-

ſentorum more graulter & diſſolute, *Summus ille Pontifex ſanctiſſimus Gregorius*, *ad vigilandum nos videtur exortari*. El Introito (que quiere dezir entrada ò principio de la Miſſa; y ſignifica el dezir lo futuro, y la aduinacion de los Prophetas) ſe canta con voz pregonera y medianamente alta, para incitar, y llamar con bladura los verdaderos Chriſtianos à las Oraciones, y à los diuinos Officios. Despues de la predicacion de la penitencia (como ſe repreſenta en la Epiſtola) ſigueſe luego el Gradual, que es el hazer penitencia, y ſignifica los grados de las virtudes; y aſi el Gradual con voz llana, humilde y grave, ſe deve cantar. Quando no ſe canta el cantico de alegria, en lugar de Alleluya, ſe dizen los Tractos. Y eſta palabra *Tractus*, viene de trahendo; que ſignifica traer arrastrando: y eſto porque ſe canta el *Tractus* como arrastrando, con aspereza y triteza de voces y con vna grande muchedumbre de palabras. Pues porque el Tracto denota la miſeria y trabajo deſta preſente vida, por la culpa q̄ todos cõtrahe- mos de nueſtros padre Adan; por eſta cauſa cantale con voz trite laſtimosa y llorosa. Eſto en particular deuen aduertir los que cantan el Verſete del Tracto con garganta, eſpecialmente el Verſo, *Adiuua nos Deus ſalutaris noſter*, &c. en tiempo de Quareſma. A qui hemos de aduertir todos, que ſus Verſos, no ſon de dos Choros cantados como los de Alleluya, mas de vn ſolo; y eſto por cauſa de la triteza: pues dize el Pſalmo 140. *Singulariter ſum ego donec tranſeam*: y el Bienauenturado Geronymo ſanto; *Solut ſedebam, quia amaritudine plenus eram*. Mas porque el Gradual ſignifica penitencia y dolor (como dicho es) y el *Tractus* denota la miſeria y trabajo deſta preſente vida, por eſto no ſe canta entre Paſqua y Paſqua, que es tiempo de gozo y de alegria; en el qual ſe ſignifica el eſtado de la gloria, adonde no ay lagrimas ni ſuspiros. Despues de la penitencia y lloro, ſigueſe el Alleluya, que es voz de gozo y de alegria. por ende cantale con voz muy alta, y muy regozijada. Lo que ſignifique Alleluya, ſe dixo en el Cap. 42. del 2. lib. en fin de la plana 266. y en principio de la plana 268. El Offertorio (que ſignifica offrecer el Sacramento, y aſi meſmo con la Oracion de la Fe, como dize el Cardenal Vgon) ſe canta con vna moderacion deuota, pero con voz regozijada y alegre, para denotar, que las coſas que ſe offrecen à Dios, deuen ſer offrecidas con gozo y alegria de coracon, ſiendo que; *Hylarem datorem diligit Deus*. Finalmente la Antiphona llamada, Comunión (con la qual ſe dan gracias à Dios, eſtando eſcrito en el Pſalm. 21. *Edent Pauperes & ſaturabuntur. & laudabunt Dominum qui requi- runt eũ*) ſe canta con voz buena y muy ſonorosa, para demostrar la mucha alegria y el mucho regozijo eſpiritual que tienen los que han dicho Miſſa, ò comulgado, ò oydo la con deuocion. Porque entendiendo la gran miſericordia que de Dios alli reciben, no pueden contenerſe de gozo, ſi no que por todas partes lo muestran; y parece que eſten diziendo con el S. David: *Cor meum & caro mea, exultauerunt in Deum viuum*; Mi alma y mi cuerpo juntamente ſe regozijan en Dios viuo. Bien quiſiera yo eſcriuir aqui muchas mas conſideraciones, pero como oydia ſe haze muy poca cuenta dellas; no quiero ſer enfadoſo con largo diſcurſo à los que no guſtan de ſemejantes man- jares; mas contentandome con lo poco que relatado tengo, pongo en deſcanſo mi can- ſada pluma,

Introito.

Gradual.

Tractus.

Adiuua nos.

II. q. I. Quan do.

Alleluia.

Offertorio.

Paral. cap. 55. Comunión.

Pſalm. 83.

Del officio del Sochantre ò Cantoral; y como ſe ha de auer en el Choro. Cap. Poſtrero.

Despues que el Bienauenturado Gregorio el Magno, diſtribuyo el Cantollano que aya reformado, ſiempre fue coſtumbre, que en cada Choro huieſſe vn Sochan- tre ò Cantoral, cuyo officio es de emendar las compoſiciones falſas, y de mantener el Choro en toho, y conſonate. Y todo eſto afin, que N. S. ſea mejor alabado y glorificado, quitando las ocasiones de los muchos y diuerſos eſcandalos q̄ ſe cometen en los Cho- ros adonde no los ay; de donde los ſeglares despues toman materia para reyrſe, y bur- larſe de las coſas que ven y ſienten, haziendo dellas vna muy guſtoſa Comedia. De modo que, para tener el Choro en deuocion, no ſolamente es menester aya el Sochan- tre

Officio del Cantoral.

tre ò Cantoral, mas conuiene tambien que todo el Choro este subgeto à el, y que todos los Cantores le conozcan por mayor, y por Maestro de Choro. Siendo pues el officio del Cantoral el tener en consonancia y buena orden el Choro, tambien conuiene (y es necesario) que vñe vn cierta manera en gouernarle y emendarle, que sea sin escandalo; no alborotando todo el Choro por vn punto falso, ò por vna nota mal entonada: si no vsando siempre la mayor destreza, y la mas dulce manera que fuere posible; de modo que pocos Ecclesiasticos y menos seglares se recaten del error; descubriendose siempre zeloso del culto diuino, y nunca desdenoso con el que cometio el yerro. Para esto es necesario se den vnòs particulares auisos. Lo primero es, que *no se descuyden en lo que se deue cantar, y aun dezir sin canto*; porq̃ à no mirarlo, haran muchas faltas. Lo segundo han menester tener buen modo en enmendar à los otros, porq̃ à no tenerlo haran grandes dissonancias, y turbaran el officio diuino. Porq̃ si vno canta vn psalmo que hauia de ser Septimo y lo hizo Tercero, y luego el Sochantre (assi como erro el otro) à voces lo enmienda, causa dissonancia diabolica de Segunda: assi que *quien presto se determina, despacio se arrepiente*. Item començò el Cantor vn officio, y ado ha uia de dezir vn punto La, lo hizo Sol; si luego lo emendays, hareys la dicha dissonancia. Si el que entonò vn psalmo, lo hizo modo Septimo, y hauia de ser Octauo, en acabado, profiga el Choro, concluyendo con Octauo: finalmente q̃ para emendar vn yerro, donde es razon que no se sienta, gran prudencia es menester. Lo tercero sea, que si cantan en el Choro y vno errò, *no se le buelua el rostro, porque es affrenta*, y porque errara el enmendante si quita los ojos del canto: porque peor suele ser el recaer, que el primero adolecer. Nunca pues deue el Sochantre quitar los ojos del libro, y viendo que esta delante de Dios (por quien haze el officio) trabajara de quitar toda occasion de turbacion à sus hermanos, y sus faltas en tal lugar cubrira por el bien de la paz, y quietud del officio diuino. Para lo qual dize S. Augustin en el Cap. 3. de su tercera regla: *En el Oratorio ninguna cosa bagas, si no aquello para lo que fue hecho, de adonde rescibio el nombre, que es de orar*. Desta manera en el Choro, que es para cantar y alabar à Dios, no se vñe cosa que no sea alabar y cantar. Serà otro Cantor el qual dara principio à la entonacion de vna Antiphona, ò de otro qualquiera canto muy malamente, digo que *el Cantoral ò Maestro de Choro, no ha de subintrar à cantar hasta à tanto, que no es terminada la entonacion*, porq̃ de vn mal haria dos: porquanto venria hazer dissonancia, y haria se tener por ignorante, y por hombre apassionado: de mas de todo esto auergonzaria al Cantante. Mas como toda razon quiere, dexe terminar del todo la entonacion, y luego haga su officio con mucha gracia: y quãto mas la entonacion fuere falsa, tãto mayor honra sera la suya, todas vezes que subintre en la nota siguiente, cõ justa entonacion. Tambien sera vn Cantor el qual hara vna entonacion alguntanto mas alta ò mas baxa de lo que requiere el canto; digo que *el Sochantre ha de tener aduertencia de no affrentar al Cantor*: mayormente quando la entonacion puede pasar, y no dexarse vencer de la passion; que muy bien sabemos esta en su mano; buena ò mala que sea la entonacion, de auergonzar al que entona: pero à todo hombre esta bien vsar los aetos de la buena criança, y de la dulce costumbre: y acuerdemonos que dize el Apostol San Pablo: *Charitas cooperit multitudinem peccatorum*. Mas si caso fuere tan alta ò tan baxa, que no se pueda tolerar, y que por fuerza conuenga baxarla ò subirla mas en alto, en tal caso *terminada la entonacion, ha de baxer vn poco de pausa antes que el tome otro tono mas acomodado*. A todos aduerto, que en aquellos cantos, los quales en el principio tienen vna nota sola, y luego suben ò decienden, *se han de entretener alguntanto mas en la entonacion de la dicha nota*, y de la mesma manera, como si fuera punto doblado; afin de hazer vn buen fundamento, y vn firme principio: pues la primera nota (como mas vezes se dixo) es de mucha consideracion, y grandissima fuerza tiene en los Tonos: como se vio en los 8 Cap. de los principios. Otro auiso ha de auer, y es *acerca del Compas, que sea sabio y bonesto*; y que en los Hynnos que requieren muchos Compases de proporciones, se las den con su Compas, y no en dos golpes. No como otros que dan el golpe con vna vara que se notan en la Yglesia. De la deshonestidad de las palmadas que otros dan, no quiero ha-

Aviso 1.

Aviso 2.

Aviso 3.

Aviso 4.

Aviso 5.

Cap. 5.

Aviso 6. y 7.

A plan. 455 y de ay adelãte.

Aviso 8.

hablar . Para el que sabe cantar, basta alçar la mano dos ò tres vezes; para el otro que no sabe, tanto le aprouechan dozientos palos, como vno . Nunca pare el Compas hasta el fin . En la psalmodia pare el Compas en la mediacion . El nuevo auiso sera *Auiso 9.* en la entonacion del Sochantre, que sea conforme à los mas que tiene en el Choro, que le puedan ayudar . En la entonacion del Organo, pierdan algo de su derecho los Cantores, porque todos digan à vn mesmo modo la respuesta alternatiua; y que el canto siempre vaya yqual . Y en el officio de Defunctos, siempre sea la entonacion baxa; y ningun canto se ande baxando y subiendo: porque lastima mucho à les buenos oydos . Generalmente aduerto, que en todo lo que cantaren, vayan tan sobre auiso, que no paffe punto, señal, Ciaue, ò guion que no sepan como esta: y si no lo supieren, sepan que les falta la atencion para las cosas de Dios . Mas afin que los Sochantres, Cantorales, y Maestros de Choro puedan hazer cumplida y perfetamente su officio, y emendar los yerros que ay en algunos Graduales, hechos por antojo de algunos Sacristanes (y es que tienen mudado algunos Versos de los que se cantan despues del Introyto, y algunos Introytos tambien) les doy estos auisos . Para principio dellos, digo que Papa Celestino ordenò que los C L. psalmos de Dauid se cantassen al començar de la Missa *Auiso 10.* (que es al Introyto) lo que de antes no se hazia; mas tan solamente las Epistolas de S. Pablo, y los Euangelios se leyan, y luego se celebraua la Missa . Pues, de estos Psalmos se han tomado todos los Introytos regulares, Graduales, Offertorios, y Comuniones . Digo Introytos regulares, à diferencia de otros, que no son ni generales ni regulares; mas irregulares, y particulares de algunas solennidades. Como es el de la Natiuidad de S. Iuan Baptista, *Puer qui natus est nobis*: el de las Penthecostes, *Spiritus domini &c.* Acerca de los quales hemes de aduertir, que quando el Introyto es tomado del Psalmo, y que el primer versiculo del Psalmo es Introyto, entonces algun Versiculo de los siguientes del mesmo Psalmo, sera el Verso del dicho Introyto, y no otro . Como por exemplo ver se puede en el Introyto de la 3. Per. del pri. Dcm. de Quar. que comiença, *Domine refugium*; y figue su Verso, *Prusquã montes ferent &c.* Mas quando el Introyto es tomado, no del primero, mas de vno de los otros Versiculos del Psalmo, entonces el Verso sera el primero versete del dicho Psalmo adonde à sido tomado el Introyto: como en la prim. Missa de la Natiuidad de N. Señor: *Dominus dixit ad me &c.* las quales palabras por auer sido tomadas del Psalmo, que comiença *Quare fremuerunt gentes*. por esta causa tiene por Verso las mesmas palabras *Quare fremuerunt*: digo por ser el primero versiculo del Psalmo, de adonde se tomó el Introyto. En el Lib. xix. deste presente Tractado se dize à suficiencia todo lo que toca à la parte de las Proporciones musicales: y porque esto de las Proporciones, tambien se pueden ampliar à razones naturales bien moralizadas; por tanto se dieron los sobredichos auisos à los Rectores del Choro y Cantantes en la Yglesia, afin sean proporcionados en el regir, y emendar la Musica; especialmente los Maestros, los Sochantres, y los Vicarios del Choro, pues es seruicio de Dios, y honra propria delles .

Por agora basta esto, y mucho sera si cadauno tenra à memoria todo lo que se ha dicho en materia de Cantollano; porque muchas vezes en el deprender vna cosa la otra nos escapa; no pudiendo nuestro entendimiento cerrarlas y abraçarlas todas quantas en vn manoj; mayormente hallandolas en escrito como estas: que para darlas à entender bien, es menester descriuir con cinquenta palabras, lo que con quatro à viuas bozes, se diera à entender. Pero no parezca extraño si auezes viene en fastidio el tanto dezir: porque quien desseo tiene que sus cosas sean bien entendidas, conuiene no les falten preambulos y declaraciones. Y con dezir esto, exorto al Lector tener tal paciencia en leer el presente Libro, qual tuue yo en escriuirle .

FIN DEL QVINTO LIBRO.

Que es de los Auisos necessarios en Cantollano.

Laudetur semper Christus .

Ppp

DE LA